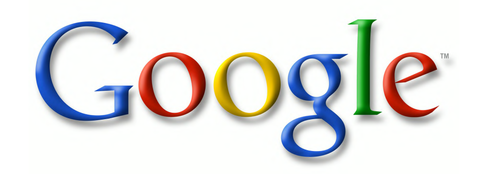



Google

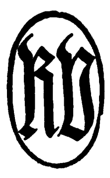
Deutsche Dichtung

im Strome deutschen Lebens

★

Eine Literaturgeschichte

Von Karl Kaulfuß-Diesch



R. Voigtländers Verlag in Leipzig

Druck auf holzfreiem Papier von J. B. Hirschfeld (A. Pries)
in Leipzig.

Meiner lieben Frau

Vorwort.

In der Dichtung zeigen sich die ersten Anfänge des geistigen Lebens eines Volkes vom ersten stammelnden Erwachen an, und in ihr erreicht eben dieses geistige Leben die Höhe seiner Entfaltung. Durch die Wesensart und die Schicksale des Volkes ist das Singen und Sagen seiner Dichter bestimmt, aus seiner Dichtung strahlt seine Seele tausendfältig zurück. Die Dichtung eines Volkes wird getragen von dem breiten Strome seines Lebens, wie er dahinbraust durch das große Weltgeschehen, das man Geschichte nennt.

Die deutsche Dichtung im Strome des deutschen Lebens, ihre Bedingtheit im Rahmen der gesamten deutschen Kultur zu zeigen und sie aus der geistigen Umwelt ihrer Entstehungszeit zu erklären, das ist der Zweck dieses Buches, das der Verfasser hiermit vertrauensvoll in die Welt hinausschickt. Die Einstellung ist historisch. Nicht ob ein Werk der Dichtung für uns heute noch in vollem Maße lebendig ist, sondern ob es den Geist seiner Entstehungszeit lebendig zum Ausdruck bringt, ist maßgebend für seine Beurteilung. Wie eine Dichtung wurde und warum sie gerade so werden mußte und nicht anders werden konnte, das auszuführen war das Ziel, das dem Verfasser vorschwebte. Dazu war aber ein breiter Unterbau nötig, und es war stets geboten, den Blick in die Umwelt der Dichtung schweifen zu lassen und die geistesgeschichtlichen Bedingtheiten nicht aus dem Auge zu verlieren. So erklärt es sich, daß vieles rein künstlerisch Wertvolle nur kurz behandelt werden konnte, während andere ästhetisch tieferstehenden Dinge eingehender betrachtet werden mußten, weil sie richtunggebend für die weitere Entwicklung geworden sind.

Inhaltsangaben enthält das Buch nicht oder doch nur andeutungsweise; es soll nicht die Lektüre der Dichtung ersetzen, sondern

zu ihr hinführen. Der Verfasser hat auch nirgends ein Hehl aus seinem Standpunkt gemacht, daß nur aus einem Volke, das sich seines Wertes bewußt ist und das auf seine Eigenart und auf seine Würde hält, eine gesunde und kraftvolle Dichtung erblühen kann. Er hat auch für die Asphodelosblume der Dekadenz nichts übrig und kann sich nicht mit dem Gedanken befreunden, daß wir an der Schwelle des Untergangs stünden. Aufstieg sei die Losung — trotz alledem! Und eine neue deutsche Dichtung möge Zeuge dieses Aufstiegs sein!

Berlin-Friedenau, im Herbst 1921.

Karl Kaulfuß-Diesch.

Inhalt.

Seite

I. Das vorliterarische Zeitalter.

1. Die Germanen als Volkseinheit.

In grauer Vorzeit, etwa seit der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr., wurde Europa von Angehörigen eines aus Innerasien kommenden, hochgewachsenen, edelblütigen Volkes überflutet, die den spärlichen Ureinwohnern ihre Sprache aufzwangen und den Stempel ihres Geistes aufdrückten. Wir bezeichnen es mit dem nicht ganz zutreffenden, aber in Deutschland allgemein üblichen Namen Indogermanen. Wie die Eroberungszüge dieses Urvolkes im einzelnen vor sich gingen, entzieht sich vollständig unserer Kenntnis. Kein indogermanisches Volk, auch die am frühesten zu hoher Kultur gelangten Inder und Griechen nicht, hat irgendwelche Erinnerung daran bewahrt. Unendliche Sümpfe und undurchdringliche Wälder schieden die einzelnen Völker voneinander, durch die Blutmischung mit den jeweiligen Urbevölkerungen bildeten sich rassenmäßige Unterschiede aus, und als sie nach vielen Jahrhunderten, himmelweit voneinander nach Sprachform und Kulturstand verschieden, einander wieder begegneten, erkannten sie sich nicht mehr. Aus den Indogermanen waren in Asien Inder und Perser, in Europa Slawen, Griechen, Römer, Kelten, Germanen geworden. Die Germanen sind das Volk, von dem wir Deutschen abstammen, und im Germanentum liegen die Wurzeln des deutschen Wesens.

Noch im Jahre 600 v. Chr., so dürfen wir annehmen, bildeten die Germanen eine volkliche und sprachliche Einheit. Ihre Stammsitze in Europa, in denen sie nach der großen Wanderung zur Ruhe kamen und ihre Eigenart ausbildeten, müssen wir zwischen Oder und Weichsel suchen.

Gegen Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. erfolgte der erste blutige Zusammenstoß germanischer Völker mit den Römern in den Kämpfen der stark mit keltischen Bestandteilen durchsetzten Kimbern und Teutonen, die den Römern als reine Barbaren erschienen. Die

ersten genaueren Nachrichten über die Germanen und ihre Art gibt uns Cäsar im Bellum gallicum, wo auch zum erstenmal die Germanen von den kulturell höher stehenden Kelten scharf unterschieden werden, und ein reichliches Jahrhundert später finden wir eine eingehende Beschreibung unserer Altvordern in Tacitus' Germania. Die Germanen erscheinen hier als ein kriegerisches, freiheitliebendes Volk von einfacher Lebensführung und strenger Sittlichkeit, daneben verschweigen die Berichterstatter nicht den Hang zu Spiel und Trunk. Tacitus erzählt, daß die Germanen ihren Befreier Arminius in Heldenliedern gefeiert hätten. Der Charakter dieser Lieder mag noch durchaus lyrisch gewesen sein. Sie haben sich aus der Totenklage um den gefallenen Helden entwickelt. Daneben berichtet Tacitus von dem Barditus, dem furchterregenden Schlachtgesang der Germanen, dessen Dröhnen als vorbedeutend für den Ausgang des Kampfes aufgefaßt wurde. Diese Nachrichten sind die ältesten Zeugnisse eines poetischen Lebens bei unsern germanischen Stammeltern.

2. Die ersten Stammestrennungen.

Als die Germanen in den Gesichtskreis der historischen Völker traten, hatten sie als Volkseinheit schon eine jahrhundertelange geschichtslose Zeit hinter sich. Im 6. Jahrhundert v. Chr. erlebte ihre Sprache die große germanische Lautverschiebung, die allen germanischen Sprachen ohne Ausnahme gemeinsam ist und sie von allen andern indogermanischen Sprachen unterscheidet. Danach erst trat die Stammestrennung und damit die Trennung der Dialekte ein.

Ein lebendiges Gemeinschaftsgefühl besaßen die Germanen in historischer Zeit nicht mehr, sie kannten auch keine Gemeinschaftsbezeichnung. Der Name „Germanen", den ihnen die Römer gaben, ist ihnen selbst fremd gewesen. Seine Herkunft ist noch nicht völlig geklärt, er ist wahrscheinlich keltischen Ursprungs.

Die Sprachgeschichte lehrt uns folgende Einteilung der germanischen Sprachen und damit der germanischen Stämme:

1. Ostgermanisch: Gotisch, Wandalisch (nur in dürftigen Resten bekannt).
2. Nordgermanisch:
   a) Altnordisch, Norwegisch[1]), Isländisch;
   b) Schwedisch, Dänisch;

---

[1]) Die eigentliche norwegische Sprache (Landsmaal) ist durch die dänische Schriftsprache zurückgedrängt worden.

3. Westgermanisch:
   a) Angelsächsisch, davon abstammend Englisch (mit starkem französischen Einschlag);
   b) Friesisch;
   c) Deutsch:
      α) Niederdeutsch:
         1. Niederfränkisch (Holländisch);
         2. Niedersächsisch (Altsächsisch bis 1200, Mittelniederdeutsch bis 1500, Neuniederdeutsch [Plattdeutsch] seit 1500).
      β) Hochdeutsch (Althochdeutsch bis 1100, Mittelhochdeutsch bis 1500, Neuhochdeutsch seit 1500).

Jede dieser Stufen des Hochdeutschen zerfällt in eine Reihe von Dialekten, von denen im Althochdeutschen der fränkische, im Mittelhochdeutschen der schwäbische den Vorrang hatten. Die neuhochdeutsche Schriftsprache hat sich aus den Dialekten Mitteldeutschlands gebildet und wurde besonders durch die Tätigkeit der Kanzlei Kaiser Karls IV. in Prag zu allgemeiner Geltung gebracht. Den Sieg dieser Sprachform entschied dann Luthers Bibelübersetzung.

3. Die germanische Mythologie.

Tacitus berichtet, daß die Germanen einen Stammvater Thuisto und dessen Sohn Mannus verehrt hätten, von dem die drei großen Völkerverbände Ingväonen, Istväonen und Herminonen abstammten. Dieser Mythus ist später nicht mehr nachzuweisen. Er mag bei der zunehmenden Lockerung der Stammesverbände in Vergessenheit geraten sein. Aber er führt uns doch mitten hinein in das Gebiet, das zu allen Zeiten den hauptsächlichsten Niederschlag des Geisteslebens eines Volkes bildet, in die Mythologie.

Die älteste Stufe der Mythologie finden wir überall im Seelenglauben. Dieser war bei den Germanen stark entwickelt und hat sich in gewissen Anschauungen und Gebräuchen bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Vorstellung vom wilden Jäger mit seinem Seelenheere gehört hierher. Auf einer höheren Stufe der Entwicklung steht bereits der Dämonenglaube. Die Dämonen sind Gestalten eines reinen Naturmythus. Sie sind durchaus erdentsprossene Wesen und sind von der Örtlichkeit, wo sie verehrt werden, nicht zu trennen.

Die höchste Entwicklung der Mythologie zeigt der Götterglaube. Die Götter stehen im Gegensatz zu den Dämonen. Wie in der griechischen Göttersage die Olympier mit den Titanen, so kämpfen im nordisch-germanischen Mythus die Asen mit den Riesen. Die

Götter sind Gegenstand der höheren Religion und der offiziellen Verehrung, in den Kreisen des Volkes blieb dagegen der Seelenglaube und Dämonenkult allezeit lebendiger als der vornehme Götterkult — im klassischen Altertum war es nicht anders.

Cäsar und Tacitus fanden bei den Germanen ein Göttersystem vor, das dem römischen nicht unähnlich war, so daß sie unbedenklich die germanischen Gottheiten mit den römischen gleichsetzten. Jedoch sind die germanischen, dem Kulturstande des Volkes entsprechend, in viel höherem Maße reine Naturgottheiten. Die poetisch erhabene norwegische Skaldendichtung des 10. bis 12. Jahrhunderts, die selbst schon unter christlichem Einflusse stand und die alten Naturgötter zu ethischen Gottheiten umprägte, ist nie lebendige germanische Mythologie gewesen.

In älterer Zeit ist der Licht- und Himmelsgott Ziu (nordisch Tyr) die vornehmste Gottheit gewesen. Sein Name bewahrt seine indogermanische Herkunft, er ist gleichbedeutend mit griechisch Zeus = Dios, sanskrit Devas, lateinisch Diu-piter (Jupiter, Vater des Lichts). In späterer Zeit wurde er in seiner überragenden Stellung durch Wodan verdrängt und galt dann besonders als Kriegsgott. Als solcher führt er den Namen Sachsnot (sahs = Schwert[1]). Die Römer setzten ihn gleich mit Mars, nach ihm ist der dritte Wochentag benannt.

Die größte Rolle in der germanischen Mythologie spielt Wodan (oberdeutsch Wuotan, nordisch Odin). Sein Kultus hat sich vom Niederrhein aus verbreitet und ist erst spät nach Oberdeutschland gelangt. Ursprünglich ist er eine Sturmgottheit und berührt sich aufs engste mit dem älteren Seelenglauben (Wodan als Führer des Totenheeres in der Sage vom wilden Jäger). Wie der Kulturstand am Niederrhein unter keltischem und römischem Einfluß höher war, so erscheint er als der Gott der Weisheit und Erfinder der Runen, der germanischen Schriftzeichen. Die Römer nannten ihn — als Gott des Verkehrs, des Merkmals höherer Kultur, und als Führer der Toten — Merkur, sein Tag ist der vierte Wochentag (englisch Wednesday).

Die dritte Göttergestalt ist Donar (nordisch Thor), der Gewittergott und Gott der Fruchtbarkeit, der mit seinem Hammer (dem Blitzstrahl) die bösen Dämonen bekämpft. Er ist der eigentliche Gott der Bauern, im Gegensatz zu dem aristokratischen Wodan = Odin. Den Römern galt er für Jupiter, sein Tag ist der fünfte Wochentag (Donnerstag = Jovis dies = jeudi).

[1]) In der Dietrichsage heißt das Schwert, das Dietrich von Ecke gewinnt, Eckesachs.

Dem Himmelsgotte Wodan zur Seite steht die Himmelsgöttin Fricka (nordisch Frigg), die mit Venus gleichgesetzt wird und nach der der fünfte Wochentag benannt ist (Freitag — Veneris dies — vendredi).

Alle diese Gottheiten sind ursprünglich nur Ableitungen des alten Himmelsgottes. Diesem Gotte des Himmels steht eine Göttin der Erde gegenüber, über deren Verehrung bei den Nordseevölkern Tacitus ausführlich berichtet. Es ist die Frühlingsgöttin Nerthus. Wenn der Frühling ins Land kam, wurde ihr Bild auf einem von heiligen Kühen gezogenen Wagen durch die Fluren gefahren. Späterer gelehrter Irrtum hat der Göttin Nerthus den Namen Hertha gegeben und sie auf Rügen lokalisiert. Die Insel, wo nach Tacitus ihr Heiligtum stand, ist die Insel Schonen.

In das Gebiet der Mythologie gehören die ältesten erhaltenen Verse in deutscher Sprache, die Merseburger Zaubersprüche, die allerdings erst in einer Handschrift des 10. Jahrhunderts überliefert sind. Ihre Niederschrift verdanken wir vielleicht nur der Ungezogenheit eines Fuldaer Klosterschülers. Daß aber inmitten aller lateinisch-kirchlichen Gelehrsamkeit ein müßiger Schreiber diesen grundheidnischen Text auf das erste Blatt eines Missalbuches niederschrieb, ist immerhin ein Beweis dafür, daß in der Karolingerzeit das alte Heidentum mit seinem Formelwesen auch in den Kreisen der Kleriker noch recht lebendig war. Der erste dieser Sprüche lautet:

Eiris sâzun idisi [1]), sâzun hera duoder.	Einst setzten sich Schicksalsfrauen, setzten sich hierhin, dorthin.
Suma hapt heptidun, suma heri lezidun	Die einen hefteten Haft, die andern hemmten das Heer,
Suma clûbôdun umbi cuoniowidi:	Die andern klaubten ringsum Fesseln auf:
Insprinc haptbandun, invar vîgandun.	„Entspring den Haftbanden, entfahre den Feinden."

Der Spruch soll zur Befreiung aus feindlicher Gefangenschaft helfen. Der zweite Spruch enthält einen Segen gegen Gliederverrenkung. Wodan, der Gott der Weisheit, kennt die Zauberformel, mit der er die Heilung vollbringt, die die andern vergeblich versucht haben. Die sprachliche Form der Sprüche weist nach Thüringen, die Lautverschiebung (vgl. S. 8) ist noch nicht durchgedrungen, die poetische Form zeigt den Stabreim (vgl. S. 12).

Der Zauberspruch ist uraltes, indogermanisches Erbe. Ein ganz ähnlicher Spruch wie der zweite Merseburger Zauberspruch findet sich in der indischen Überlieferung. Charakteristisch ist die Zweiteilung:

[1]) Diese Schicksalsfrauen sind dasselbe wie die nordischen Walküren.

eine kleine Erzählung berichtet von einem besonderen Einzelfall, an ihn schließt sich die Zauberformel, die wie in diesem einen so auch in allen andern Fällen helfen soll.

4. Die ersten römischen Kultureinflüsse.

Seit Cäsar den Rhein überschritten und zuerst germanisches Land unterworfen hatte, kamen mit den römischen Legionssoldaten auch römische Kultureinflüsse nach Deutschland. In den festen Römerkastellen, die bald zu blühenden Städten wurden, entstand eine Art Mischkultur, und mancher germanische Soldat verfiel völlig dem römischen Geiste. Auf dem Lande aber lebte der germanische Bauer in altererbter Abneigung gegen das Zusammenleben in Städten in alter Weise fort, und das Halt, das Arminius den römischen Eroberern bot, galt nicht nur der römischen Herrschaft, sondern auch dem römischen Geiste. Ganz unberührt konnte natürlich auch das Land nicht bleiben, dafür sorgte schon der römische Händler und der aus dem römischen Legionsdienste in sein Dorf zurückkehrende germanische Krieger.

Diese Kultureinflüsse erkennen wir vor allem aus einer großen Menge von Lehnwörtern, die die deutsche Sprache für bisher unbekannte Dinge und Begriffe aus der lateinischen übernahm, und die sämtlich noch vor der Lautverschiebung ins Germanische eingedrungen sind. Besonders stammen hierher die Ausdrücke für Steinbauten und für die Kultur des Weinstocks. Solche Lehnwörter sind z. B.:

Caesar — Kaiser,	tabula — Tafel
cuprum — Kupfer	tegula — Ziegel
lacus — Lache	vinum — Wein

Die wichtigste Bedingung für das Aufsteigen eines primitiven Volkes zum Kulturvolke, ja überhaupt die Voraussetzung für jede Geistesgeschichte ist die Schrift. Und wie die Anfänge der höheren Kultur, so gehen auch die ältesten germanischen Schriftzeichen auf römischen Einfluß zurück. Etwa seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. können wir bei den Germanen die Kenntnis der Runen, einer eigentümlichen Umbildung der lateinischen Schriftzeichen, nachweisen. Man legte ihnen Zauberkräfte bei, Wodan galt als ihr Erfinder, ihre Kenntnis war fast eine Geheimwissenschaft. Zur Aufzeichnung zusammenhängender Texte in Runenschrift ist es jedoch nie gekommen. Als die Germanen unter ganz anderen Bedingungen im 9. und 10. Jahrhundert anfingen, deutsche Texte aufzuschreiben, waren sie bereits durch die Schule des Christentums gegangen und bedienten sich der lateinischen Schrift, die ihnen die Kirche darbot.

5. Ulfilas.

Viel wichtiger für die Geschichte unseres Volkes und Geistes als alle diese frühen römischen Kultureinflüsse ist die Aufnahme des Christentums durch die Germanen. Die Westgoten gingen hier voran. Bei diesem geistig lebhaften Volke an den Grenzen des oströmischen Reiches war das Evangelium in der Form des arianischen Bekenntnisses auf fruchtbaren Boden gefallen. Im Jahre 341 wurde der Arianer Wulfila, griechisch Ulfilas genannt, zum Bischof der Goten geweiht. Sein Lebenswerk war die Übersetzung der Bibel in die Sprache seines Volkes. Ungeheure Schwierigkeiten mußten hierbei überwunden werden. Für ein Volk ohne jedes Schrifttum schuf Ulfilas ein Alphabet, das seiner Sprache angemessen war. Zur Grundlage dieses Alphabets nahm er aber nicht irgendein Runensystem, das mit dem Makel heidnischen Zaubers behaftet war, sondern er schuf die gotische Schrift aus der griechischen, in der die Kirchenväter schrieben und die ihm selbst innig vertraut war.

Die Bibel des Ulfilas hat das Gotenvolk überdauert. Bedeutende Reste davon sind uns erhalten geblieben, der umfangreichste ist der Codex argenteus in Upsala, eine Prachthandschrift mit silbernen Buchstaben auf purpurgetränktem Pergament, wahrscheinlich aus dem Besitz gotischer Könige stammend. Sie ist das älteste zusammenhängende Sprachdenkmal germanischer Zunge — 600 Jahre älter als die uns überlieferte Handschrift der Merseburger Zaubersprüche — und ist als solches für die Sprachforschung von ganz unschätzbarem Werte. Noch größer ist allerdings ihr Wert für die Beurteilung des germanischen Geistes, der es fertig brachte, am Anfange seiner Geschichte ein solches Werk zu schaffen. Zur deutschen Literaturgeschichte im engeren Sinne gehört freilich die gotische Bibel nicht. Die ostgermanischen Goten sind nicht die Vorfahren, sondern die Brüder der westgermanischen Völker, aus denen später die Deutschen hervorgingen. Das Gotische steht dem Deutschen auf gleicher Stufe gegenüber wie die Sprachen des germanischen Nordens.

6. Die Völkerwanderung.

Die große Umwälzung, die das Aufsteigen einer neuen Zeit ermöglichte, kam durch die ostgermanische Wanderung, die sogenannte Völkerwanderung. Ihre Ursache ist nicht etwa irgendeine mystische Sehnsucht nach wärmeren Sonnen und blühenden Ländern, sondern der immer fühlbarer werdende Mangel an Acker- und Weideland bei zunehmender Bevölkerung. Der Einfall der Hunnen, eines mongolischen Reitervolkes, im 4. Jahrhundert, der das von der Krim

über den Dnjepr bis an die untere Donau ausgedehnte Gotenreich König Ermanarichs vernichtete, hat lediglich zur Beschleunigung der Bewegung beigetragen.

Die wandernden Germanenvölker pochten vernehmlich an die Pforten der alten Weltmacht Rom. Das oströmische Reich verstand sich nach anfänglich heftigen Schlägen mit ihnen zu vertragen, ihre Wanderungen durch kluge Diplomatie abzulenken und sie schließlich zu besiegen. Das weströmische Reich zerbrach unter ihren Tritten, und in Meteorenschöne leuchtet das Ostgotenreich Theoderichs des Großen in Italien auf, in dessen ruhmvollem Untergange die Weltgeschichte eine Tragödie von äschyleischer Größe schuf.

Durch die große Wanderung war eine ungeheure Aktivität über die jugendlichen Völker gekommen. Losgelöst von der Heimat und von den Göttern und Geistern des Heimatbodens, waren sie gezwungen, einen neuen Wurzelgrund zu suchen, alte Gewohnheiten und Überlieferungen aufzugeben und in jeder Hinsicht „von neuem anzufangen". So waren sie für die Kultur der absterbenden Antike und für die Botschaft des aufblühenden Christentums besonders empfänglich, während die Sachsen, die an der Wanderung nicht teilgenommen hatten, in Glauben und Sitten wurzelfest geblieben waren und dem Evangelium den härtesten Widerstand entgegensetzten. Verhängnisvoll aber war es, daß das Christentum nicht in der Form des römischen Bekenntnisses, sondern in der auf dem Konzil zu Nicäa im Jahre 325 für ketzerisch erklärten Lehre des Arius, der auch Ulfilas anhing, zu den Germanen kam. Dadurch entstand den germanischen Völkern im Römerreiche der schlimmste Feind in der römischen Kirche, die die ketzerischen Eroberer mit der ganzen Wucht ihres moralischen Einflusses bekämpfte und nicht wenig daran schuld war, daß den germanischen Heerkönigstaaten auf dem Boden des Römerreiches so kurze Lebensdauer beschieden war.

7. Die hochdeutsche Lautverschiebung.

In den Stürmen der großen Völkerbewegung gerieten nun nicht nur Glauben und Sitte, sondern auch die Sprachform der wandernden Völker ins Wanken. Im 6. Jahrhundert n. Chr. setzte sich bei den wandernden Stämmen die sogenannte hochdeutsche Lautverschiebung durch, die das Hochdeutsche vom Niederdeutschen, dem Dialekt der nichtwandernden Sachsen, für alle Zeiten trennte. Es war die politische Unterwerfung der Sachsen unter das hochdeutsche Frankenreich, die die selbständige Entwicklung der niederdeutschen Sprache hinderte, so daß das Hochdeutsche auch im Sachsenlande in den höheren Kreisen Eingang fand und das Plattdeutsche trotz der

einschneidenden Veränderung, die die Sprache durch die Lautverschiebung erfuhr, doch immer nur eine deutsche Mundart geblieben ist, allerdings eine Mundart von großer Kraft und Schönheit.

Die hochdeutsche Lautverschiebung entspricht der germanischen aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. Ihre hauptsächlichsten Kennzeichen sind die Veränderung der stimmlosen (sogen. harten) Konsonanten:

p wird zu f (ff) oder pf. open — offen. Pierd — Pferd.
t wird zu ß oder z. Water — Wasser. Hart — Herz.
k wird zu ch. glik — gleich. maken — machen.

Sprachgeschichtlich verwickelter liegen die Verhältnisse bei der Verschiebung der stimmhaften (sogen. weichen) Konsonanten. Hier sind die ursprünglich stimmhaften Reibelaute v, th (= engl. th), j zu den stimmhaften Verschlußlauten b, d, g verschoben (gif — gib). Diese haben später teilweise auch den Stimmton eingebüßt und sind stimmlos (p, t, k) geworden. (Gudrun = oberdeutsch Kudrun.)

8. Die deutsche Heldensage.

Stellt die Lautverschiebung die sprachgeschichtliche Folge der Völkerwanderung dar, so erblicken wir den literarischen Niederschlag des unerhörten großen Erlebens, das über die wandernden Völker dahinbrauste, in der deutschen Heldensage. Nicht als ob es vor der Wanderung keine derartigen Sagen gegeben hätte. Gehören doch gerade die herrlichsten Gestalten der Heldensage, Siegfried und Brünhilde, einer älteren, vor der Wanderung liegenden, „mythischen" Sagenschicht an. Aber was sich davon erhalten hat, ist alles von den großen Sagenkreisen aufgesogen worden, die sich im 6. Jahrhundert ausbildeten, als die Völker anfingen, das große Erlebnis der Wanderung innerlich zu verarbeiten.

Es ist bezeichnend für den germanischen Heldensinn, daß die Sage, die doch der Wanderzeit ihre Entstehung verdankt, nicht an den Eroberungszügen der Völker, sondern an den Taten, Leiden und dem ruhmvollen Untergang einzelner großer Persönlichkeiten haftet. In der Halle des Fürsten wie im Kreise der Dorfleute trug der Sänger die Heldenlieder vor, er fügte hinzu, kombinierte und erfand, um seinen Zuhörern zu gefallen, was an älterem Sagengut vorhanden war, was andere Sänger schon berichtet hatten, was ihn seine eigene dichterische Begabung einfallen ließ. So erklangen, wie in früheren Zeiten die Lieder von Arminius, jetzt die Gesänge von Dietrich, von Alboin, von der Burgunden Untergang. Nur solange die Dichtung flüssig im Munde der Sänger blieb, konnte sie die Geschehnisse willkürlich verknüpfen, Zeit und Raum genial überspringen, von Stamm

zu Stamm wandern und schließlich in allgemeinbekannte Sagenkreise einmünden, von denen zwei, der ostgotische und der fränkisch-burgundische, allmählich die Oberhand gewinnen und die ganze Heldensage beherrschen.

a) Der ostgotische Sagenkreis (Dietrichsage) und das Hildebrantslied.

Die ostgotische Heldensage ist neben der Ulfilasbibel des westgotischen Bruderstammes das unverlierbare Erbe, das dieses hochbegabte, edle, kulturell hochstehende Germanenvolk seinen glücklicheren Nachfolgern hinterließ. Sie ist beherrscht von dem Verhältnis der Ostgoten zu dem Hunnenkönig Attila, dem Etzel[1]) der Sage. Der Held der älteren Sage ist der König Ermanarich, der sich nach langer Regierung — die Sage nennt ihn hundertjährig — selbst den Tod gab, als er sein Reich nicht mehr gegen den Ansturm der fremden Horden halten konnte. Dieses Ereignis fällt ins Jahr 375. Die Goten söhnten sich jedoch bald mit der Oberherrschaft des Hunnenkönigs aus und gaben ihm den Namen Attila (Väterchen) — der eigentliche Name des Eroberers ist unbekannt —, an seinem Hofe priesen gotische Sänger seine Taten, gotische und andere germanische Helden dienten in seinem Heere, germanische Sprache und germanisches Wesen herrschten in seinem Hoflager. So geriet die alte Sage von Ermanarich in Vergessenheit. Mittelpunkt der späteren Heldensage ist der Begründer des Ostgotenreiches in Italien, Theoderich der Große, in der Sage Dietrich von Bern (Verona) genannt. Er ist ein interessantes Beispiel für die selbstherrliche schöpferische Kraft, mit der die Sage die geschichtlichen Tatsachen behandelt, wobei der schnelle Untergang des Gotenvolkes dieser wilden Sagenwucherung allerdings besonders förderlich gewesen sein mag. Dietrich wurde in vielen Zügen mit seinem Vater Dietmar (Theodemer) verwechselt, der byzantinische Cäsar, der dem Gotenkönig den Weg nach Italien ebnete, verschmolz in der Erinnerung der Sage mit Attila. Dietrich selbst erscheint nicht als Usurpator, sondern als der rechtmäßige Herr von Verona und Ravenna (Bern und Raben), der vor seinem Feinde zu Etzel geflohen ist, mit dessen Hilfe er sein Reich wiedererobert. Seine Flucht und Heimkehr sind der Kern der Sage, und wie ein Schlinggewächs um den Baumstamm winden sich um diesen Kern die bald auf älteres Sagengut, bald auf jüngere Erfindung zurückgehenden

---

[1]) Etzel ist die lautlich korrekte mittelhochdeutsche Form des gotischen Namens Attila. tt ist zu tz verschoben, die Vokale sind zu e abgeschwächt. In den nordischen Quellen lautet der Name Atli.

Lieder von seinen Ausfahrten, Riesen- und Heldenkämpfen, sowie von den Taten seiner Gesellen, der altgermanischen Gefolgsmänner des Heerkönigs, wie in der späteren höfischen Sage die Tafelrunde des Königs Artus. Der Feind, mit dem Dietrich um sein Reich kämpfen muß, ist ursprünglich der historische Odoaker, dessen Herrschaft Theoderich in Italien durch die Eroberung von Ravenna ein Ende machte — seinen Namen bewahrt noch das Hildebrantslied —; später, nicht vor dem 10. Jahrhundert, setzten die deutschen Sänger, die Dietrichs Taten besangen, an seine Stelle den so tragisch und heldenhaft geschiedenen Ermanarich, den die undankbare Sage viele Jahrhunderte nach dem ruhmvollen Untergange des Gotenvolkes im Munde anderer Stämme um seinen Heldenruhm brachte und ihn zu einem grausamen, gegen sein eigenes Geschlecht wütenden Tyrannen machte.

Von dieser ganzen reichen Heldendichtung ist uns nur ein geringes Bruchstück in dem Hildebrantsliede erhalten, das in einer Handschrift des angehenden 9. Jahrhunderts auf dem Innendeckel eines Gebetbuches aus dem Kloster Fulda aufgefunden wurde. Karl der Große ließ zwar die Lieder, die unter dem Einflusse christlicher Denkweise und Bildung anfingen unmodern zu werden, aufschreiben, um sie vor der Vergessenheit zu bewahren, aber sein Bemühen war vergeblich, sein Sohn und Nachfolger ließ die Sammlung, dem Wunsche der Kirche folgend, der die alten heidnischen oder doch halbheidnischen Erinnerungen unlieb waren, in alle Winde verwehen. So muß uns das Hildebrantslied, das sicher schon lange vor seiner Niederschrift von den Rhapsoden vorgetragen wurde, genügen, um uns von der Art dieses frühesten germanischen Heldensanges ein Bild zu machen. Es berichtet in knapper, sachlicher Form, wie der alte Hildebrant, der Waffenmeister Dietrichs von Bern, nach dreißigjähriger Verbannung heimkehrt und dem Heere vorausreitend mit seinem Sohne Hadubrant, den er einst als Säugling zurückgelassen hatte, zusammentrifft und von dem Heißsporn, der dem Alten nicht glauben will, daß er sein Vater ist, zum Kampfe gezwungen wird. Mitten in der Schilderung dieses Kampfes bricht das Fragment ab. Es ist kein Zweifel, daß das Lied tragisch ausging, daß der Vater klagend an der Leiche seines Sohnes stand, den er wider Willen im Konflikt zwischen Ehre und Kindesliebe mit eigener Hand erschlagen hatte[1]).

[1]) Das gleiche Motiv findet sich in der altpersischen Heldendichtung von Rustem und Suhrab in Firdusis Schah-Nameh. Die Epik junger Völker liebt solch herbe Tragik, erst in der Umformung späterer Zeiten erhalten solche Dichtungen leicht einen versöhnlichen Ausgang. So greift ein Spielmannsgedicht des 14. Jahrhunderts den Stoff wieder auf und gibt ihm einen freudigen Schluß.

Das Gedicht ist in einem Mischdialekt von Hoch- und Niederdeutsch abgefaßt, es stammt aus Hessen, aus dem Gebiete der Sprachgrenze zwischen beiden Mundarten. Der Vers besteht aus zwei Halbversen von je zwei Haupt- und Nebenhebungen mit einer schwankenden Zahl von Senkungen. Von den vier Haupthebungen sind mindestens zwei (eine aus jedem Halbvers), besser drei durch gleichartigen konsonantischen oder durch vokalischen Anlaut gebunden, den sogenannten Stabreim oder die Alliteration. Der vierhebige Langvers ist ältestes indogermanisches Erbe, die Alliteration ist wenigstens als Mittel der Versbindung germanischen Ursprungs. Sie wurde dadurch möglich, daß der Akzent, der im Indogermanischen frei war, d. h. auf allen Silben, auch auf Flexionssilben, ruhen konnte (so noch durchaus im Griechischen und in den slawischen Sprachen), auf die Stammsilbe des Wortes festgelegt wurde. Im skandinavischen Norden hat er sich länger erhalten als in Deutschland, wo er schon im 10. Jahrhundert durch den wohltönenden Endreim abgelöst wurde.

Die Lieder von Dietrich und seinen Helden wanderten, wie fast alle größeren Sagenstoffe, zu den meisten deutschen Stämmen. Schon früh erfolgte die Verbindung mit der im folgenden besprochenen Nibelungensage in der Weise, daß Dietrich und seine Gesellen an Etzels Hofe den Untergang der Nibelungen mit erleben und Dietrichs Helden dabei selbst den Tod finden. Durch Vermittlung der Sachsen, die die alte Heldensage mit besonderer Treue pflegten, fiel das alte deutsche Sagengut einem norwegischen Schriftsteller in die Hände, der im 12. Jahrhundert daraus einen großen Heldenroman, die Thidrekssaga, zusammenstellte. Dieser Roman enthält, um Dietrich von Bern gruppiert, die verschiedensten Sagen, darunter auch die Nibelungensage, und bildet mangels einer zusammenhängenden deutschen Überlieferung die Hauptquelle für die Kenntnis der älteren Stufe der deutschen Heldensage[1]). Im blühenden Gewande der mittelhochdeutschen Spielmannsdichtung begegnen wir dann Einzelepisoden der Dietrichsage in den oberdeutschen Liedern von Dietrich und seinen Gesellen. Eine dem Nibelungenliede entsprechende Darstellung hat die Dietrichsage in der deutschen Dichtung nicht gefunden.

b) Der burgundisch-fränkische Sagenkreis (Nibelungensage).

Ebenso historisch wie die Ostgotensage ist die Heldensage der Burgunden. Auch sie beruht auf dem Verhältnis des Volkes zu den

---

[1]) Diese Bearbeitung deutscher Sage in Norwegen ist nicht zu verwechseln mit der bereits im 6. und 7. Jahrhundert erfolgten Wanderung der burgundisch-fränkischen Sage nach dem Norden und der dort erfolgten organischen Umbildung derselben (vgl. den folgenden Abschnitt).

Hunnen. Hier hat jedoch nicht wie bei den Goten eine Aussöhnung mit den Eroberern stattgefunden, sondern wie im Leben so stehen sich auch in der Sage die beiden Völker feindlich gegenüber. Ein einzelnes, geschichtlich verbürgtes Ereignis bildet die Grundlage der Heldensage. Im Jahre 437 hatte Attila die Macht der Burgunden bei Worms vernichtet, wobei deren König Gundikari gefallen war, und hatte die burgundische Königstochter, in deren Namen, der uns in der Koseform Hildiko überliefert ist, wir unschwer die Kriemhilde des Nibelungenliedes wiedererkennen, ins Brautbett gezwungen. Bald darauf — der Bericht sagt, in der Brautnacht selbst — erlag er einem Blutsturze. Dieses ungewöhnliche Ereignis mußte natürlich sagenbildend wirken. Hildiko hat, so heißt es, den Tod ihrer Brüder gerächt und Attila in der erzwungenen Brautnacht ermordet. Das ist der Kern der Sage von der Nibelunge Not.

Die Burgunden wurden durch die roheren, aber volklich tüchtigeren Franken überwunden und aufgesogen. Im Munde der Sänger aber verschmolzen burgundische und fränkische Heldenlieder zu einer Einheit, in der allerdings die Vernietungen der ursprünglich wesensfremden Stoffe noch zu erkennen sind. Der fränkische Siegfried und die burgundische Hildiko wurden zu einem Paare vereint.

Siegfried ist neben Dietrich von Bern der Lieblingsheld der deutschen Sage. Er ist keine Frucht der Völkerwanderung, sondern ist viel älter als sie. Aber er wurde, wie so viele ältere Sagengestalten, vom Strudel der Sagenbildung der großen Werdezeit erfaßt und in ihrem Strome mitgerissen. Er erscheint als der junge Recke von königlichem Stamme, der dem Drachen den Goldschatz der Nibelungen, der unholden Beherrscher des Nebelreiches, abgewinnt, dann aber neidischen Mächten anheimfällt, die ihn arglistig in ihre Netze verstricken, ihn ermorden und ihm den Hort wieder abnehmen. Es sind im Grunde dieselben Gewalten, denen er erst den Hort entrissen hat[1]). Man hat in dieser Sage eine rein mythische Grundlage gefunden. Siegfried ist der erwachende Frühling, der den Drachen des Winters bekämpft, den von ihm geizig behüteten Hort, nämlich die Frucht der sommerlichen Erde gewinnt und schließlich doch den Gewalten des Winters wieder erliegt. Schon früh verschmolz mit diesem Jahresmythus ein Tagesmythus, die Befreiung der von feuriger Lohe eingeschlossenen Jungfrau, d. h. der Lichtheros

---

[1]) Richard Wagner trifft also genau den Sinn des ältesten Mythus, wenn er Hagen zum Sohne Alberichs, des ersten Besitzers des Nibelungenhortes macht.

verdrängt den Morgennebel und gewinnt die Sonne; aber auch sie wird ihm am Abend wieder von den Mächten der Dunkelheit entrissen[1]).

Die Sage hatte bereits eine lange Entwicklung hinter sich, als sie mit der historischen Burgundensage in Verbindung trat. Kriemhild ist ursprünglich selbst die dämonische Zauberin gewesen, die den Helden in ihre Netze verstrickt; erst später wurde sie zu der lieblichen, ahnungslosen Frauengestalt, als die wir sie in der überlieferten Sage kennen, und deren grauenvolle Rache im Gegensatz zu ihrer früheren Lieblichkeit nur um so furchtbarer erscheint. Der dämonische Zug und schließlich — so wie die Sage nach dem Norden wanderte — auch der Name selbst ging auf ihre Mutter über, sie selbst erhielt den Namen Gundrun (später Gudrun), in dem nach altgermanischer Weise die Sippenzugehörigkeit zu ihren Brüdern Gundhar (Gunther) und Gundhorm (Gundworm in der nordischen Sage) zum Ausdruck kommt.

An den mythischen fränkischen Teil der Sage, der in Richard Wagners gewaltiger Tondichtung eine grandiose Auferstehung gefunden hat, ist der historische burgundische nicht ganz organisch angegliedert. Um Gudrun-Kriemhilde wirbt nach längerer Zeit König Etzel (Atli in der nordischen Überlieferung). Als ihm aber ihre Brüder das Heiratsgut, den Nibelungenhort, vorenthalten, lockt er sie unter dem Scheine der Freundschaft an seinen Hof und bereitet ihnen einen grauenvollen Untergang. Gudrun aber rächt ihre Brüder an dem ungeliebten Gemahl. Alles Leid, das ihr Gunther angetan, ist nicht stark genug, um sie von der ehernen Forderung des germanischen Blutrachegesetzes zu entbinden. Die Bande des Blutes, der „Sippe" sind stärker als alle andern, Etzel wird von Gudrun ermordet.

Die ganze Wildheit der Merowingerzeit kommt in der Sage zum Ausdruck. Bei aller Wildheit wird sie aber doch von einem erstaunlich starken sittlichen Gefühl beherrscht; überall werden die Handlungen sittlich motiviert, Schuld und Sühne werden in Einklang gebracht und eine vollendete Tragik im Sinne der Antike erreicht.

Die Sage wanderte aus ihrer rheinfränkischen Heimat zu den Sachsen und kam von da bereits im ersten Jahrhundert ihres Entstehens nach Skandinavien, wo sie, allerdings um manche rein nordische Zusätze bereichert, sich doch im ganzen rein und treu erhielt. So bieten uns die Lieder der Edda aus dem 10. Jahrhundert eine Sagenform, die wir als die älteste und echteste ansprechen dürfen.

---

[1]) Andere Erklärer wollen die Sage historisch deuten und in Siegfried den Arminius wiedererkennen, der ja wie Siegfried dem Morde treuloser Verwandter erlag — eine Vermutung, die sich jedoch nie wissenschaftlich wird erweisen lassen.

Ein halbes Jahrtausend später wanderte sie gleichzeitig mit der Dietrichsage zum zweitenmal aus Sachsen nach Norwegen und fand Aufnahme in die Thidrekssage, die uns demgemäß die niedersächsische Fassung der Sage von den Nibelungen erkennen läßt. In der rheinfränkischen Heimat erhielt sich die Sage, von den Vornehmen verachtet und vergessen, im Spielmannsliede und wirkt noch in dem spätmittelhochdeutschen Gedicht vom Hörnen Seyfried nach. Edda und Thidrekssaga müssen uns die verlorenen deutschen Lieder ersetzen. Als dann im hohen Mittelalter der halbvergessene Heldensang in Oberdeutschland eine farbenprächtige Auferstehung feierte, hatte er unendliche Wandlungen durchgemacht. Denn die naive Dichtung kleidet ihre Helden stets in das Gewand der Zeit des Dichters, sie ist ein treuer Spiegel ihrer Zeit, und wenn sie dieser nicht mehr gemäß ist, wird sie umgemodelt oder vergessen.

c) Die übrigen Sagenkreise.

Gegenüber den beiden Brennpunkten der Sagenbildung treten die übrigen Sagenkreise zurück oder zeigen die Neigung, in ihnen aufzugehen. Westgotischen Ursprungs ist die Waltharisage, die ebenfalls aus dem Geiste der Völkerwanderung geboren ist. Ein ostgermanischer Dioskurenmythus ist mit fränkischen Überlieferungen zu dem Sagenkreise von Ortnit und Wolfdietrich verschmolzen, langobardische Lieder erzählten von Alboin und Rosamunde, von Authari und Theudelinde. Abseits von der Völkerwanderung steht die friesische Hegelingen- oder Gudrunsage. In ihr haben sich alte mythische Elemente mit historischen Erinnerungen aus den Wikingerkämpfen der Normannen zu poetischer Einheit verbunden.

Niedersächsischen Ursprungs ist die Wielandsage, die wir nur aus nordischen Quellen, aus der Edda und Thidrekssage, sowie aus einem angelsächsischen Liede kennen. Sie ist der bedeutendste Rest der bei den Sachsen bodenständigen, nicht von der Völkerwanderung berührten Dichtung — darum geht Wieland auch das Heldenmäßige ab. Die Sage ist ganz mythisch und gehört zu dem ältesten Sagengut der Germanen, ja sie läßt sich in letzter Linie vielleicht sogar auf indogermanischen Ursprung zurückführen. In ihr findet das Staunen der Menschheit über die neue Kunst der Metallbearbeitung, der Übergang von der Steinzeit zur Metallzeit ihren dichterischen Ausdruck. Die Schmiedekunst erscheint als die Kunst der Zwerge, der Dämonen des Erdinnern. Auf denselben Grundlagen ist die der Wielandsage sehr ähnliche griechische Dädalussage entstanden. Die Wielandsage ist im 7. Jahrhundert nach dem Norden gewandert und um viele speziell nordische Züge bereichert worden.

d) Charakter der deutschen Heldensage.

Dank den nordischen Quellen können wir uns ein deutliches Bild machen vom Umfang und Charakter der deutschen Heldensage, wie sie in der Zeit unmittelbar nach der Völkerwanderung sich ausbildete. Als die Sage entstand, waren die Völker bereits Christen geworden, aber das christliche Gewand paßt schlecht zu dem altgermanischen Reckengeiste, und die nordische Überlieferung hat es auch wieder abgestreift und die Heldensage in eine künstliche Verbindung mit der Göttersage, mit der Mythologie gebracht, allerdings mit einer dichterisch verschönten Mythologie, die dem Volke immer fremd geblieben ist. Auch in dem äußerlich christlichen Gewande erkennen wir den germanischen Geist und die germanische Welt in ihrer Größe, aber auch in ihrer Beschränkung. Wir sehen auf der einen Seite eine schrankenlose persönliche Freiheit und eine hemmungslose Hingabe an die Leidenschaften des Herzens, auf der andern aber auch eine vollkommene Hingabe an die Idee, ein völliges Unterordnen des Individuums unter die Begriffe Stammestreue und Heldenehre. Die ganze alte Sage wird von der Idee der Mannestreue und der Blutrache beherrscht. Das Geschlecht ist das höchste, was der Held zu verteidigen hat. Hat er sich einem Gefolgsherrn angelobt, so ist er ihm zur unbedingten Gefolgschaft bis in den Tod verpflichtet. Dagegen finden wir keine Spur von ausgebildetem Nationalgefühl. Etzel ist wie ein germanischer Heerkönig, der Unterschied von Germanen und Nichtgermanen ist in der Sage unbekannt. Alles dies sind Züge, die im tiefsten germanischen Wesen begründet sind und sich im Guten wie im Schlimmen noch heutigentages erkennen lassen[1]).

---

[1]) Die beste Darstellung der Heldensage für den Laien, der sich über ihren Inhalt orientieren will, bietet „Gotthold Klee, Deutsche Heldensage".

II. Die Frühzeit der deutschen Literatur.

1. Die Franken und die karolingische Renaissance.

Im Jahre 496 führte der Merowinger Chlodovech, der Begründer der fränkischen Großmacht, sein Volk dem Christentume zu, und zwar im Gegensatz zu den ostgermanischen Arianern dem Bekenntnis der Bischöfe von Rom, deren überragende Stellung in der Christenheit sich in jenen Zeiten auszubilden begann. Dieser Schritt begründete für die Folgezeit die Stellung der Franken als Träger der Zukunft des Germanentums in Mitteleuropa. Zunächst jedoch waren die Franken noch weit entfernt, christlichen Sinn in sich aufzunehmen. Ihr Christentum blieb wild und stark mit heidnischen Bestandteilen vermischt, und die Geschichte des Merowingerhauses ist eine einzige Folge von Blut- und Greueltaten, die in dem Streite der beiden Königinnen Brunhilde und Fredegunde, der in der Nibelungensage nachklingt, ihren Höhepunkt erreicht. Trotzdem ist der Schritt grundlegend für die Entwicklung der deutschen Geschichte und des deutschen Geistes geworden. Er ebnete die Wege für die Verschmelzung des Germanen- und Römertums, und zwar teilte sich das Erbe des Altertums den Germanen nicht wie ehedem bei den Grenzvölkern des römischen Imperiums nur als dünner Kulturfirnis mit, sondern es durchsetzte wie ein Sauerteig das ganze Kultur- und Geistesleben. Vermittlerin war die Kirche, die Erbin und Bewahrerin dessen, was von der Bildung des Altertums in den verheerenden Stürmen der Völkerwanderung übriggeblieben war. In der Kirche bleibt auch die lateinische Sprache und mit ihr das Gefühl von der Weiterexistenz des römischen Reiches lebendig — die Vorbedingung für Karls des Großen Kaiserkrönung —, während das Volk auf germanischem Boden an seiner durch die Lautverschiebung allerdings stark veränderten Sprache festhält, und in Gallien aus dem verwahrlosten Vulgärlatein sich die französische Sprache entwickelt.

Der Einfluß der Kirche als Kultur- und Bildungselement dehnte sich durch zahlreiche Klostergründungen weit in die deutschen Lande

aus. Bedeutungsvoll war die Mission, die hier von Irland aus getrieben wurde, wo sich abgelegen vom Strome der Welt frühzeitig ein eigenartig gefärbtes, blühendes Christentum entwickelt hatte. Aus dieser irischen Mission ging das Kloster St. Gallen, die Gründung des heiligen Gallus, hervor, das bald eine Blütestätte des deutschen Geistes werden sollte.

Jedoch auch dem Christentum, das diese irischen Mönche verbreiteten, fehlte Einheit und Zusammenhalt. Hier schuf ein zweiter, ebenfalls von den britischen Inseln herüberkommender Einfluß Ordnung, nämlich die angelsächsische Mission, die im Gegensatz zu der unabhängigen irischen Kirche in engster Beziehung zum römischen Stuhle stand. Mit dem päpstlichen Segen ausgerüstet, zog der Angelsachse Winfried, genannt Bonifatius, im Jahre 719 nach Deutschland und wirkte hier 36 Jahre lang, zuletzt in der Würde eines Erzbischofs von Mainz als Erneuerer des Christentums im Sinne der römischen Päpste. Er erhob die Kirche in deutschen Landen erst zu einer Kulturmacht und legte den Grund zu der geistigen und sittlichen Erneuerung, die bald unter Karl dem Großen herrliche Früchte tragen sollte. Er krönte sein Leben durch einen glorreichen Märtyrertod auf einem Missionszuge zu dem heidnisch gebliebenen Teile des Stammes der Friesen im Jahre 755.

Der tatkräftige Beschützer und Förderer des Bonifatius war Pippin, der erste Frankenkönig aus dem Hause der Karolinger. Sein Sohn Karl der Große setzte das Werk seines Vaters fort. Er ist die gewaltigste Herrschernatur, von der die ganze deutsche Geschichte zu berichten weiß. Seinem Wollen entsprachen bei unbeirrbarer Beharrlichkeit und Zielsicherheit im Handeln seine Erfolge in einer Vollkommenheit, wie es keinem andern nach ihm beschieden war. Er zwang die deutschen Stämme des Ostfrankenreiches unter seine Botmäßigkeit, bekämpfte die Araber Spaniens, die zur Zeit seines Großvaters Karl Martell die Christenheit ernstlich bedroht hatten, und sicherte das Reich durch Errichtung der spanischen Mark, er unterwarf die verwelschten Langobarden Italiens und vor allem die freiheitliebenden Sachsen, die unter ihrem Herzog Widukind zähneknirschend das gewaltsam aufgezwungene Christentum annahmen. Im Jahre 800 endlich sah er sich am Ziele seines Strebens: als Herr der ganzen abendländischen Christenheit, dem byzantinischen Kaiser an Glanz ebenbürtig, an Macht überlegen, konnte er sich in Rom die Kaiserkrone aufsetzen und das Imperium des weströmischen Reiches wiederaufrichten. Dieser Herrscher hätte schon durch seine weltpolitischen Erfolge auf das deutsche Geistesleben einen großen Einfluß ausüben müssen. Um so stärker wurde dieser Einfluß durch seine ganz persönliche, unmittel-

bare Anteilnahme an der geistigen Bewegung. Das Wichtigste ist zunächst, daß er sich im Gegensatz zu den verwelschten Merowingern in erster Linie als germanischer Heerkönig fühlte. Das muß gegenüber der Geschichtschreibung der Franzosen, die ihn am liebsten ganz ausschließlich für sich in Anspruch nehmen möchten, mit allem Nachdruck festgestellt werden. Er verlegte den Schwerpunkt des Reiches auf germanischen Boden, nach Aachen in die Landschaft seines Geschlechts, das in der Gegend von Maastricht begütert war. Wohl verstand er beide Hauptsprachen seines Reiches gleich gut, aber seine geistigen Interessen waren durchaus germanisch gerichtet. So bemühte er sich vor allem, seine Muttersprache schriftfähig zu machen. Er begann damit, eine Grammatik seiner fränkischen Sprache aufzeichnen zu lassen, d. h. er ließ orthographische Regeln für die Umsetzung des gesprochenen Wortes in das geschriebene aufstellen, und die ersten deutschen Schriftdenkmäler fallen in die Zeit seiner Regierung. Den Mittelpunkt seiner geistigen Bestrebungen bildete die Hofschule und die Akademie. Die größten Gelehrten seiner Zeit, den Langobarden Paulus Diaconus (Warnefried), den Angelsachsen Alkuin, den Italiener Peter von Pisa, zog er an seinen Hof, aber auch gelehrte Männer aus fränkischem Geschlecht, wie der lateinische Dichter Angilbert, der Sänger seiner Taten, und der gewandte Eginhard (Einhard), der Historiograph und spätere Biograph des Kaisers, spielten an ihm eine Rolle. In der Akademie fanden sich seine Söhne und Töchter, die Großen des Hofes, die Gelehrten seiner Umgebung, Bischöfe, Mönche, kriegsgewohnte Recken zu einer Tafelrunde edelster Geselligkeit zusammen, die Mitglieder führten zur Vermeidung aller Rangunterschiede antike Decknamen, Disputationen wurden veranstaltet, lateinische und deutsche Gedichte wurden vorgetragen, oder auch bloß gebildete Unterhaltung gepflogen. Mancher der wetterfesten Kriegsleute, dem die altgermanische Metbank besser zu Sinn gestanden hätte, mag zu dem neuen Wesen den Kopf geschüttelt haben, aber keiner konnte sich seinem Einfluß entziehen. „Die karolingische Renaissance" hat man diese ganze Zeit mit Recht genannt, und eine Renaissance war es, für das deutsche Wesen ebenso richtunggebend und bedeutungsvoll wie sechshundert Jahre später die Renaissance an den Höfen von Florenz und Ferrara.

2. Die Literatur der Karolingerzeit.

Das Reich Karls des Großen umfaßte drei Sprachen und Nationen. Nach seinem Tode fielen die einzelnen Teile auseinander, und damit wurde auch die kulturelle Trennung für alle Zeiten festgelegt. Italien

war von jeher germanischem Wesen verderblich gewesen, aber auch in dem Westfrankenreiche, an dem für die Zukunft der Name der Franken als Franzosen haften blieb, hatte sich das germanische Wesen nicht halten können. Die Straßburger Eide vom Jahre 842, die zur Bekräftigung der Teilung von Mersen in zwei Sprachen zwischen den beiden Karolingern Ludwig dem Deutschen und Karl dem Kahlen gewechselt wurden, sind symbolisch für diese Völkertrennung. Von Dauer war das Germanentum nur da, wo es bodenständig geblieben war, nämlich bei den Skandinaviern, Friesen und Sachsen, und von den Völkern, die an der Wanderung teilgenommen hatten, da, wo es auf germanischem Boden unter germanischem Volke geblieben war, nämlich bei den im ostfränkischen Reiche vereinigten Stämmen der Franken, Schwaben, Alemannen, Bayern (der alten Heruler) und Thüringer. Diesen westgermanischen Stämmen erwächst nun, durch die politische Zusammengehörigkeit gefördert, unter den Karolingern ein Gemeinsamkeitsgefühl, und aus dem Sprachschatz des fränkischen Stammes ist das Wort entnommen, das unserm Volkstum den Namen gegeben hat, das Wort „Deutsch", das aus diutisk, volksmäßig, entstanden ist. Das deutsche Wesen löst sich sichtbar vom allgemein germanischen los, seit der Teilung des Karolingerreiches gibt es ein deutsches Land und ein deutsches Volk. Daß der Stamm der Sachsen an dieser deutschen Volksgemeinschaft teil hat, ist die segensreiche Folge der harten Gewalt, mit der Karl der Große dieses eigenwillige Volk unter seine Herrschaft zu beugen verstand.

a) Prosa.

Das Zeitalter Karls des Großen bedeutet, wie wir gesehen haben, das Erwachen des deutschen Schrifttums. Aus den Klöstern St. Gallen, Reichenau und Fulda, die bis weit ins Mittelalter hinein die Träger höchster Bildung waren, gingen die ersten deutschen Schriftdenkmäler hervor. Noch ins 8. Jahrhundert gehören die Glossensammlungen, eine Art lateinisch-deutscher Wörterbücher. Daran schließen sich, zum Teil noch zu Karls des Großen Lebzeiten und weiter unter seinen Nachfolgern, die ersten schüchternen Übersetzungsversuche, unter ihnen eine „Interlinearversion" der Benediktinerregel. Die Übersetzungen werden sehr bald flüssiger und lesbarer. Als das bedeutendste Stück ist zu nennen die Übersetzung einer lateinischen, auf das griechische Original des Tatian zurückgehenden Evangelienharmonie aus dem Kloster Fulda, die die althochdeutsche Sprache auf der Höhe ihrer Ausbildung in der klassischen Form des ostfränkischen Dialekts darbietet. Aus der nachkarolingischen Zeit des 10. Jahrhunderts stammen die Werke Notkers III. (Labeo) aus St. Gallen († 1022), der neben

zahlreichen lateinischen Schriften eine Reihe deutscher Übersetzungen schuf, darunter die Psalmen mit Erläuterungen und die Schrift des Boethius „De consolatione philosophiae“ — das interessanteste seiner Werke, die Übersetzung der Andria des Terenz, ist leider verloren —; und endlich, bereits am Ausgange der althochdeutschen Periode, eine Übersetzung und Erläuterung des Hohenliedes Salomonis von Williram, dem Abt von Ebersberg († 1087).

b) Althochdeutsche und altsächsische Alliterationsdichtung.

In hoc signo vinces! Unter dem Zeichen des Kreuzes tritt unter Karl dem Großen und seinen Nachfolgern das deutsche Schrifttum in die Geschichte des menschlichen Geistes ein. Und unter diesem Zeichen steht auch die in der Karolingerzeit neuaufblühende, poetische Literatur der Deutschen. Während das alte, aus dem heidnischen Geiste geborene Heldenlied, von der Geistlichkeit bekämpft und von den Fürsten vernachlässigt, nur noch von Spielleuten niederen Grades, den „Fahrenden“, gepflegt, in der Trinkstube der Bauern sein Dasein fristete, entstand in den Klöstern eine kirchliche Klerikerdichtung in deutscher Sprache. Was uns davon erhalten ist, läßt erkennen, daß auch in diesem Rahmen eine Poesie erblühen konnte, die nicht nur kirchlich, sondern in ihrem innersten Kerne deutsch war. Das älteste Denkmal dieser Poesie ist das „Wessobrunner Gebet“. Es wurde im Todesjahre Karls des Großen (814) in dem oberbayrischen Kloster Wessobrunn niedergeschrieben. Die Form ist die altgermanische, die wir schon aus den Merseburger Zaubersprüchen kennen. Wie dort der eigentliche Zauberspruch an eine erzählende, in poetischer Form gehaltene Einleitung angefügt ist, so schließt sich hier an eine alliterierende Einleitung, die eine Lobpreisung der Allmacht Gottes enthält, das eigentliche, in Prosa gehaltene Gebet an. Mit tiefer Empfindung stellt der Dichter dem unerschaffenen Nichts die Größe Gottes gegenüber, der aus diesem grauenvollen Nichts das strahlend schöne Weltall schuf; Gott selbst aber erscheint ihm wie ein gewaltiger germanischer Heerkönig, der mildeste, d. h. der freigebigste der Helden (mannôn miltisto), der die glänzendste Gefolgschaft göttlicher Geister um sich schart. Vor diesem Gotte demütigt er sich in hingebungsvollem, gläubigem Gebete. Fürwahr, ein wunderbar tönender Akkord als Auftakt der neuen christlich-germanischen Dichtung.

Ebenfalls aus Bayern stammt das folgende, wesentlich umfangreichere Bruchstück, das unter dem Namen „Muspilli“ bekannt ist (um 830). Es besingt in alliterierenden Versen den Streit der Engel und Teufel um die menschliche Seele und den Kampf des Elias mit dem Antichrist, der dem Jüngsten Tage vorangeht. In diesem Kampfe

erhält Elias eine Wunde, und an dem Blute, das aus ihr zur Erde herabfließt, entzündet sich die Welt, und Muspilli, der Weltbrand, verschlingt Himmel und Erde in gewaltigem Verderben. Das Gedicht ist aus den chiliastischen Vorstellungen hervorgegangen, die vor dem Jahre 1000 der christlichen Zeitrechnung, gestützt auf die Offenbarung Johannis 20,7, die Gemüter lebhaft beschäftigten. Die bedeutendste Leistung der deutschen Dichtung des 9. Jahrhunderts, zugleich das hervorragendste Denkmal der altniederdeutschen Sprache, ist jedoch aus dem erst unter Karl dem Großen für das Christentum gewonnenen Stamme der Sachsen hervorgegangen: Das altsächsische Leben Christi, dem der erste Herausgeber Schmeller (1830) den Titel „Heliand" gegeben hat. Mit einer Naivität, die mit höchster Kunst verwandt ist, wird in rund 6000 alliterierenden Langversen, die ähnlich den Versen des Hildebrantsliedes gebaut sind, die Heilsgeschichte in germanisches Fühlen und Denken übertragen und dem Verständnis der trotzigen Sachsenkrieger nahegebracht. Der Dichter steht mit beiden Füßen auf dem Boden altgermanischer Epik. Bisweilen sind sogar heidnische Vorstellungen in dem christlichen Gedankengange haften geblieben. Sein Gedicht ist für unsere Kenntnis dieser Epik, für ihren Formelschatz und ihre dichterischen Ausdrucksmittel die beste, bisweilen die einzige Quelle und läßt uns auf den wunderbaren Reichtum und die hohe, formale Ausbildung der Dichtung schließen, die in deutschen Landen zur Zeit des großen Karl lebendig war. Angesichts der großartigen, dichterischen Leistung, die uns im Heliand vorliegt, ergreift uns ein tiefes Bedauern, daß keine ebenbürtige Darstellung der deutschen Heldensage auf uns gekommen ist.

Die Sage erzählt, daß der Dichter ein ungelehrter Bauer gewesen sei, den ein Engel im Traume zu seinem Werke berufen habe. Diese Legende beweist uns, in wie hohem Ansehen die Dichtung gestanden hat. In Wahrheit ist der Dichter ein sächsischer Geistlicher gewesen, der — glaubwürdiger Überlieferung nach — sein Werk auf Veranlassung Ludwigs des Frommen verfaßte. Die Entstehung des Heliand ist etwa um 830, also gleichzeitig mit dem hochdeutschen Muspilli, anzusetzen.

c) Althochdeutsche Endreimdichtung (Otfried).

Etwa 40 Jahre nach dem sächsischen Heliand entstand auf fränkischem, hochdeutschem Boden die zweite altdeutsche Dichtung vom Leben Christi, das Evangelienbuch des Mönches Otfried von Weißenburg. Sie behandeln beide den gleichen Stoff, aber doch liegt eine Welt zwischen ihnen. Der unter dem hochberühmten

Abt Hrabanus Maurus in Fulda gebildete rheinfränkische Geistliche will nicht die alte volkstümliche Form der epischen Rhapsodie mit dem neuen Inhalte des Christentums erfüllen, sondern sie durch eine ganz neuartige Kunstübung ersetzen, und das, was es bisher nur in lateinischer Sprache gab, in der „theotisca lingua“, der fränkischen Sprache, dem fränkischen Volke darbieten.

Seinen Bruch mit der alten Überlieferung bezeugt der Dichter in radikaler Weise dadurch, daß er eine neue poetische Form einführt, die den alten Stabreim verdrängt und die Herrschaft bis auf die Gegenwart behalten hat: den Endreim. In den lateinischen kirchlichen Hymnen war dieses Kunstmittel der poetischen Bindung schon lange heimisch geworden, und schon im Muspilli tauchen gelegentlich Verse mit Endreim auf. Otfried führt diese Form folgerichtig durch. Er läßt die beiden, durch eine feste Cäsur getrennten Halbverse der alten Langzeile miteinander reimen und wird somit der Schöpfer der kurzzeiligen, vierhebigen Reimpaare, der Kunstform der höfischen Epik des Mittelalters. Man merkt es seinen Versen an, wie er sich im Laufe des Gedichts die Herrschaft über die ungewohnte Form erst erobern muß, seine Reime sind durch das ganze Gedicht zum größten Teil Assonanzen geblieben, d. h. es reimen nur die Vokale, nicht aber die Konsonanten — erst 300 Jahre später drang Heinrich von Veldeke zum reinen Reime vor —, und von dem altnationalen Formen- und Formelwerk, das er in seiner Dichtung überwinden will, ist noch eine ganze Menge stehengeblieben.

Als Kunstwerk steht die Evangelienharmonie Otfrieds tief unter dem Heliand. Wo der Sachse lebenswarme Dichtung bietet, verabreicht uns der Franke erklügelte Gelehrsamkeit; jener dichtete mit dem Herzen und schöpfte dabei aus dem überquellenden Borne poetischer Überlieferung, dieser dichtete mit dem Verstande in der Absicht, die kastalische Quelle nationaler Poesie zuzuschütten.

Neben Otfrieds umfangreicher Evangeliendichtung besitzen wir noch eine Reihe kleinerer, hochdeutscher Endreimdichtungen, teils geistlicher, teils weltlicher Art, die den großen Einfluß der neuen Kunstform Otfrieds erkennen lassen. Das wichtigste ist das Ludwigslied, ein Gedicht auf den Sieg des westfränkischen Königs Ludwig III. über die Normannen bei Saucourt im Jahre 881. Es ist das älteste, erhaltene historische Lied in deutscher Sprache und ist ein interessanter Beweis dafür, daß im Westfrankenreiche, wenigstens in den Kreisen der Vornehmen, noch immer Deutsch gesprochen wurde.

3. Lateinische Klosterdichtung.

a) Das lateinische Waltharilied.

Die Blütezeit der deutschen Dichtung unter den Karolingern war nicht lange von Bestand. Mit dem Niedergang dieses Herrschergeschlechts verfiel auch die Poesie, die von ihm hervorgerufen und beschützt worden war. Deutsche Dichtung lebte nur noch in der literarischen Unterströmung, in den Liedern und Schwänken der Fahrenden, geistiges Leben höherer Art fand dagegen seine Stätte ausschließlich in den Klöstern im Gewande der lateinischen Sprache. Aus der berühmtesten dieser Bildungsstätten, aus dem Kloster St. Gallen, stammt ein lateinisches Kunstwerk, das uns nur von ferne durch den Schleier der fremden Sprache einen Blick tun läßt in den Reichtum der nationalen Sagenüberlieferung: der Waltharius manu fortis, das Waltharilied. Ein Lehrer gab einem Klosterschüler, der als Ekkehard I. später eine Zierde des Klosters wurde, um das Jahr 930 den Stoff zur Bearbeitung. Daß eine solche Aufgabe überhaupt gestellt werden konnte, ist ein Beweis dafür, daß trotz der offiziellen Nichtachtung die Kenntnis der Heldensage noch recht lebendig war und daß zwischen den Fahrenden und den Klöstern mannigfache Beziehungen bestanden. Das Lied erzählt von der Heimkehr der Königskinder Walther und Hildegunde aus der Gefangenschaft im Hunnenlande und von den Heldenkämpfen, die Walther auf dieser Heimkehr zu bestehen hatte. In ihm wird die alte, westgotische Völkerwanderungssage zu neuem Leben erweckt.

Das Gewand des Liedes ist lateinisch, aber deutsch ist sein Inhalt und deutsch sein Geist. In wunderbarem Gegensatz zu dem wilden Heldentum der Männer steht die zarte Keuschheit, die sich in dem Verhältnis der Liebenden ausspricht; über allen Gütern des Lebens aber steht der Heldensinn, der den Kampf zweier gegen einen als unehrenhaft ansieht, und der Dichter behandelt den erbärmlichen König, der diese Heldenehre verletzt, mit der größten Verachtung.

Neuerdings ist das Waltharilied von Paul v. Winterfeld in deutsche Stabreime übersetzt worden, und in dieser dem Stoffe hervorragend angemessenen Form tritt der altgermanische Heldengeist, der die Dichtung belebt, in unverhüllter Schönheit zutage.

b) Die ottonische Renaissance.

Nach dem ruhmlosen Ende der Karolinger im Jahre 911 und der wenig glücklichen Regierungszeit des Franken Konrad I. ging die Vorherrschaft in Deutschland an den sächsischen Stamm über. In den knapp anderthalb Jahrhunderten seit ihrer Unterwerfung

und Christianisierung hatten die Sachsen gelernt, sich in den Rahmen des Reiches zu fügen, und ihre Herzöge konnten jetzt, als das Reich unter den Angriffen der Normannen und Ungarn zu zerbrechen drohte, Deutschlands Retter werden. Aber das sächsische Volkstum hatte durch die Gewalt, die ihm Karl angetan, doch einen schweren Schlag erlitten. Als die Sachsenherzöge deutsche Könige wurden, waren sie weit entfernt, ein niederdeutsches Schrifttum ins Leben zu rufen, wie es die Karolinger mit dem fränkischen getan hatten. Wohl erlebten seit der zunehmenden Festigung der Reichseinheit, insbesondere mit der Wiederaufrichtung des römischen Reiches durch Ottos des Großen Kaiserkrönung Wissenschaft und Bildung einen kräftigen Aufschwung. Wieder sammelten sich Gelehrte aus allen Ländern am Kaiserhofe, wie zur Zeit des großen Karl. Aber diese zweite Wiedererweckung des geistigen Lebens, die „ottonische Renaissance", war nicht wie die karolingische national, sondern lateinisch gerichtet. Sie war eine Abkehr von der heimischen, für minderwertig erachteten Eigenart.

Aus dieser Zeit stammt die älteste lateinische Darstellung der Tiersage, die in späterer Zeit im Reineke Fuchs ihren Höhepunkt erlebte. Die Tierfabel ist zweifellos eine der ältesten Schöpfungen dichterischer Phantasie. Die Form, in der sie uns jetzt im lateinischen Gewande entgegentritt, geht auf das direkte Erbe der Antike, auf die Fabel des Äsop, zurück. Ein lothringischer Geistlicher in Toul verfaßte im Jahre 940 die „Ecbasis captivi" (der Auszug des Gefangenen), in der er in der Einkleidung des Tierepos seine eigenen Erlebnisse, seine Flucht und Rückkehr ins Kloster schildert. In diesem Gedicht finden wir bereits als Episode die bekannte Erzählung, wie der Fuchs den kranken Löwen durch die Haut des Wolfes heilen will.

Abseits von der deutschen Literaturgeschichte, aber wichtig für die Geistesgeschichte, steht die sächsische Nonne Hrotsuit (Roswitha) von Gandersheim mit ihren lateinischen Heiligendramen, die dem Terenz nachgebildet sind und den heidnischen Römer ersetzen und verdrängen sollten. Sie zeigen uns, wie lebendig die Kenntnis der klassischen Literatur zu jenen Zeiten noch war, und wie die Frauen mit den Männern an Geistesbildung wetteiferten (vgl. die Lateinstudien der Herzogin Hadwig von Schwaben); sie zeigen uns aber auch die aszetische Geistesrichtung jener Zeiten am Werke, der wir weiterhin noch näher begegnen werden[1]).

Dagegen führt uns der Ruodlieb, eine bruchstückweise erhaltene Dichtung in leoninischen Hexametern (d. i. Hexameter, deren Halb-

[1]) Hrotsuit verfaßte auch ein lateinisches Gedicht von den Taten Ottos des Großen.

verse miteinander reimen; ein vielverwendetes Versmaß der lateinischen Klosterdichtung) aus dem bayrischen Kloster Tegernsee wieder auf das Gebiet deutscher Dichtungsstoffe zurück. Motive verlorener Heldensage sind hier mit dem internationalen Novellengute verschmolzen, das aus der spätgriechischen Erzählungsliteratur stammend im Munde der Fahrenden lebendig war und unverwüstlich bis ins späte Mittelalter hinein eine Fundgrube dichterischer Stoffe bildete. Hier begegnet es uns in Deutschland, allerdings noch in lateinischem Gewande, zum ersten Male.

Der Ruodlieb ist 100 Jahre später als der Waltharius verfaßt. Wie dieser rückschauend noch einmal die alte germanische Heldensage vor uns entstehen läßt, so gibt uns das Ruodliebbruchstück eine Vorahnung der kommenden deutschen Ritterdichtung.

III. Die mittelhochdeutsche Vorbereitungszeit.

1. Die kluniazensische Reform und die geistliche Dichtung.

Um die Jahrtausendwende trat im deutschen Geistesleben eine große Veränderung ein. Bis dahin wurde das Empfindungsleben der Deutschen noch stark vom alten Germanentum mit seiner gesunden, natürlichen Lebensfreude beherrscht. Der Kulturstand ist ländlich-kriegerisch, die Bedeutung der wenigen Städte gering, eine bürgerliche Kultur ist noch kaum in den Ansätzen zu erkennen, verhältnismäßig am bedeutendsten ist sie da, wo sie sich auf den Resten altrömischer Städtekultur erhebt. Der König hat noch viel vom Heerkönigtum alter Zeiten behalten, das Gebaren seiner Krieger, des höfischen Adels, ist reckenhaft wie in der Heldensage. Jetzt wurde dagegen eine neue Erweckung kirchlicher Aszese, die von dem französischen Kloster Cluny ausging, richtunggebend für die Entwicklung des deutschen wie des ganzen abendländischen Geistes. Der Träger dieser Reformbewegung ist der zweite Abt des Klosters, Odo (927—941). Aber es handelt sich in Cluny um mehr als um die Vertiefung der Heiligung des Lebens und der mönchischen Aszese, es handelt sich um die vollkommene Entweltlichung der Kirche und um ihre Befreiung von der Herrschaft des Staates, um den Kampf der Kirche gegen das Kaisertum, und dieser Kampf erreichte seinen Höhepunkt, als der Kluniazensermönch Hildebrand im Jahre 1073 als Gregor VII. den päpstlichen Stuhl bestieg.

Die Reformbestrebungen der Kluniazenser fanden in Deutschland zuerst auf alemannischem Boden Eingang. Ihr Kampf galt vor allem den klassischen Studien, die sie als heidnisch verdammten. Sie werden die Vernichter des letzten geistigen Erbes der Antike, und für den Untergang des klassischen Altertums sind sie wichtiger als jener vielberufene Omar, der angeblich die Bibliothek zu Alexandria den

Flammen übergab. In den dichterischen Erzeugnissen, die aus den deutschen Klöstern hervorgingen, machte sich der kluniazensische Geist sehr bald bemerkbar. Ein großzügig angelegtes, tief empfundenes Gedicht von der Menschheit Fall und Erlösung, Ezzos Gesang von den Wundern Christi, auch Anegenge (Anfang, Genesis) genannt, wurde um 1064 in Bamberg gedichtet und geleitete die Jerusalempilger auf ihren gefahrvollen Fahrten ins Heilige Land. Weltgeschichte und Heiligenlegende verbindet das um 1080 am Niederrhein entstandene Annolied, gipfelnd in einer Verherrlichung des 1075 gestorbenen Bischofs Anno von Köln. Das Gedicht ist im 17. Jahrhundert von Martin Opitz, der im Besitze der Handschrift war, herausgegeben worden; die Handschrift selbst wurde, da Opitz an der Pest gestorben war, mit seinem ganzen Nachlasse verbrannt. Um dieselbe Zeit, als das Annolied entstand, tat Heinrich IV. seine Kirchenbuße im Schloßhofe von Canossa (im Jahre 1077).

Diese geistliche Dichtung im Dienste des Kampfes gegen das Weltleben bleibt bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts herrschend. Aus diesem Geiste ist die eigenartige Mariendichtung jener Zeit geboren. Sie will das weltliche Liebeslied verdrängen, übernimmt aber sehr bald dessen Formen und überträgt sie auf die geistliche Minne der Gottesmutter. Den Höhepunkt dieser merkwürdigen Dichtung bildet im 12. Jahrhundert das Marienleben des Priesters Wernher, der um das Jahr 1170 in Augsburg wirkte. Die Quelle des Gedichts ist ein apokryphes Evangelium von der Kindheit der heiligen Jungfrau. Maria erscheint dem Dichter als das weibliche Gegenstück zu Christus, sündlos und die Welt entsühnend wie der Heiland selbst. Schon hier nimmt die Marienverehrung bisweilen die Formen höfisch-ritterlichen Frauendienstes an, ein Übergang, der in einer nicht viel späteren Bearbeitung des Gedichtes (erhalten in einer prachtvollen Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts in Berlin) noch viel entschiedener hervortritt. So hat die Aszese bereits sich selbst überwunden.

Neben diesem Gedicht jedoch, das den heiligen Stoff in recht weltliche Formen gießt, steht in der ganzen Schärfe des kluniazensischen Geistes der Satiriker Heinrich von Melk (um 1160). Seine Erinnerung an den Tod ist ein Memento mori von furchtbarer Eindringlichkeit, und seine Satire vom Pfaffenleben geht mit der Verweltlichung des Priesterstandes erbarmungslos ins Gericht. Es sind die ersten Anzeichen des Geistes, der drei Jahrhunderte später den Florentiner Savonarola und den Elsässer Geiler von Kaisersberg auf den Plan rief und in dem letzten Endes die Wurzeln der Reformation des 16. Jahrhunderts zu suchen sind.

2. Die mittelhochdeutsche Sprache.

In formaler Hinsicht stehen diese Dichtungen nicht auf der Höhe der Karolingerzeit. Versbau und Reim sind nachlässiger als bei Otfried und seiner Schule. Sprachgeschichtlich aber sind alle diese Gedichte von höchster Bedeutung: sie sind die ersten Denkmäler der blühenden mittelhochdeutschen Sprache, die in den letzten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts, etwa von 1070 an, die althochdeutsche Sprache ablöst. Willirams Hoheslied und Ezzos Gesang zeigen bereits sprachliche Übergangsformen, tragen aber im ganzen noch althochdeutsches Gepräge. Doch schon das Annolied zeigt wenn auch noch unbeholfene, so doch ganz entschiedene mittelhochdeutsche Formen. Das Hauptmerkmal, wodurch sich das Mittelhochdeutsche vom Althochdeutschen unterscheidet, ist die Abschwächung der Vokale in den unbetonten Endungen und der Umlaut, d. i. der Übergang von a, o, u, û, ou zu e (im neuhochd. ä), ö, ü, iu, öu (eu), unter dem Einflusse eines i in der folgenden Silbe, und zwar wirkt der Umlaut auch noch dann, wenn das i bereits zu e abgeschwächt ist. So wird aus ahd. zielôtun mhd. zieleten, neuhd. zielten; ahd. ordinôn wird zu ord(e)nen. Ferner ahd. hûs — hûsir < mhd. hus — hiuser < neuhd. Haus — Häuser; ahd. mâzîg < mhd. maezec < neuhd. maessig (mit Wiederherstellung des i in der Endsilbe). Der Umlaut, dessen Anfänge schon im Althochdeutschen merkbar sind, hat sich im Laufe der Jahrhunderte immer weiter ausgebreitet und findet sich im Neuhochdeutschen, wo er im Mittelhochdeutschen noch nicht durchgedrungen ist: mhd. vancnisse < neuhd. Ge-fängnis. Auf weitere sprachgeschichtliche Erscheinungen kann hier nicht eingegangen werden. Die Sprache hat durch den Wandel nicht an Klang gewonnen, aber sie ist leichter und flüssiger geworden; erst das Mittelhochdeutsche konnte das Gefäß für die Kunstlyrik des Minnesangs werden.

3. Das Rittertum und die Kreuzzüge.

Während noch die kluniazensische Aszese ihre Triumphe feiert, weisen doch schon der Ruodlieb und die Marienlyrik auf eine entgegengesetzte Strömung hin, die ungefähr gleichzeitig in Deutschland eindringt, im Gegensatz zur Weltflucht die Weltfreude predigt und es fertig bringt, mit diesem ihrem Gegenpol zu einer Kultureinheit zu verschmelzen, die dem hohen Mittelalter ihren Stempel aufdrückt: das Rittertum.

Die eigentliche Heimat der ritterlichen Kultur ist die Normandie. Von hier aus verbreitete sich der Geist des Rittertums über die ganze abendländische Kulturwelt. Vornehm und ritterlich wurden gleich-

bedeutende Begriffe, und der alte Heldensinn, den die Askese zu vernichten drohte, fand auf dem Wege über das Rittertum wieder Eingang.

Das Rittertum führt zu einer völligen Umbildung des alten Adelsbegriffes. Die Ritterwürde ist ursprünglich eine persönliche Ehre, die jedermann durch Knappendienst und Ritterschlag erwerben konnte. Aus dieser Gesellschaftsschicht bildete sich aber mit Naturnotwendigkeit bereits mit den salischen Kaisern der neue Adel heraus, in dem wieder die Ritterbürtigkeit, d. i. die ritterliche Abstammung wesentlich ist. Eine große Bedeutung erlangte der Zahl nach der niedere Dienstadel, die „Ministerialen", die adligen Unfreien, zu denen die hervorragendsten mittelhochdeutschen Dichter Walther, Hartmann und Wolfram gehören.

Einen mächtigen Ansporn der Entwicklung erhielt das Rittertum durch das geistlich-kirchliche Ideal der Kreuzzüge, das das ganze hohe Mittelalter beherrschte und in der Folgezeit dem Rittertum seinen inneren Wert, ja seine Daseinsberechtigung verlieh. Aus dem Geist dieser heiligen Kämpfe heraus sind die Ritterorden entstanden, das Symbol für die Verschmelzung zweier entgegengesetzter Weltanschauungen. Als Papst Urban im Jahre 1095 die Christenheit zur Befreiung des heiligen Grabes aufrief, nahm er nur einen Gedanken auf, der schon lange in der Luft lag und den vor ihm kein Geringerer als Gregor VII. selbst schon erwogen hatte. Freilich war der Erfolg der Kreuzzüge ein ganz anderer, als die ersten frommen Eiferer, die die Befreiung des heiligen Grabes predigten, beabsichtigt hatten. Eine dauernde Befreiung des Heiligen Landes haben sie nicht gebracht, aber einem Naturgesetz folgend führte die kriegerische Berührung mit dem Orient sehr bald friedliche Beziehungen herbei, und diese Beziehungen wirkten belebend, ja geradezu schöpferisch auf die Entwicklung des praktischen Lebens und auf die Bereicherung der Phantasie. Handelsverkehr und Geldwirtschaft blühten auf, das Gold als Zahlungsmittel wurde in einem bisher nicht gekannten Maße flüssig, und die Städte entwickelten sich und fingen bereits im 12. Jahrhundert an, eine wirtschaftliche und kulturelle Macht zu werden. Eine gewaltige Erweiterung des Gesichtskreises und eine großartige Veränderung des ganzen Weltbildes und damit eine völlige Erneuerung aller gesellschaftlichen und sittlichen Verhältnisse war die Folge. Es war ein ähnlicher Vorgang wie in der Völkerwanderung, nur daß sich das, was einst in Jahrhunderten geschah, auf wenige Jahrzehnte zusammendrängte.

Diese gewaltige Entwicklung mußte sich vor allem in der Dichtung sehr bald bemerkbar machen. Noch immer war das geschriebene

Wort ausschließlich in den Händen der Geistlichkeit; aber wir sehen, wie sie sich den Forderungen der Zeit anbequemen und sie für ihre Zwecke nutzbar machen. So kommt es, daß die Geistlichen allmählich selbst weltliche Stoffe besingen und somit selber die Brücke zu den geistigen Strömungen schlagen, die sie noch kürzlich aufs heftigste bekämpft hatten.

4. Weltliche Dichtung der Geistlichen.

Die Stoffe dieser neuaufblühenden Weltdichtung der Geistlichen kommen bezeichnenderweise aus Frankreich, der Heimat des Rittertums, ihr Geist und Inhalt ist beherrscht von dem Weltbilde der Kreuzzugszeit und ihrem Behagen an der phantastischen Wunderwelt des Orients. Die Reihe dieser Dichtungen eröffnet das um 1130 gedichtete Alexanderlied eines mittelfränkischen Priesters, der sich der Pfaffe Lambrecht nennt. Eine mit sagen- und märchenhaften Bestandteilen reichdurchsetzte griechische Geschichte Alexanders des Großen aus dem 3. Jahrhundert (der sogen. Pseudo-Kallisthenes) ist die ursprüngliche Quelle der Dichtung. Nach einer französischen Bearbeitung des Stoffes schuf Lambrecht sein Gedicht, nicht ohne es durch biblische und andere gelehrte Beziehungen zu bereichern. Eine nur mehrere Jahrzehnte jüngere Erweiterung fügt zu der phantastisch ausgeschmückten Heldengeschichte noch die sinnvolle Erzählung von Alexanders Zug nach dem Paradiese hinzu, vor dessen Pforten der Eroberer umkehren muß, da es nur durch Demut gewonnen werden kann.

Nur wenige Jahre später entstand in Oberdeutschland das zweite Denkmal deutscher Erzählerpoesie nach französischem Muster, das Rolandslied des Pfaffen Konrad, also ebenfalls das Werk eines Weltgeistlichen. Seine Quelle ist das berühmte altfranzösische Rolandslied, das der deutsche Bearbeiter um mehr als das doppelte, auf 9000 Verse, aufschwellte. Das Gedicht führt uns in den Sagenkreis Karls des Großen, der in Frankreich, wo kein Siegfried und Dietrich die Phantasie gefangennahm, zum Mittelpunkt der nationalen Heldensage geworden war. Es erzählt den Heldentod Rolands, des tapfersten der zwölf Paladine, der von dem siegreichen Kaiser mit einer Nachhut in Spanien zurückgelassen, von seinem Stiefvater Ganelon verraten und im Tal Ronceval in den Pyrenäen mit allen seinen Getreuen erschlagen wird.

Das französische Rolandslied zeichnet sich aus durch eine straffe Komposition, die allmähliche Steigerung der Handlung und die echt epische Darstellung. Der deutsche Bearbeiter hat sich treu an seine Quelle gehalten und nur das geistliche Element nach Kräften her-

vorgehoben. Eine fromme und wilde Kreuzfahrerstimmung weht durch das ganze Lied, die Kämpfe der Franken gegen die Sarazenen in Spanien sind Vorbild und Abbild der Kreuzzüge.

Aus derselben Zeit wie das deutsche Rolandslied und vielleicht sogar von demselben Verfasser stammt die Kaiserchronik, eine bis zum Jahre 1147 geführte Reimchronik der römischen Kaiser und Päpste, ein durchaus von geistlicher Tendenz durchsetztes Werk voller scharfer Ausfälle gegen das Heidentum und die alte, noch immer im Volke lebendige Heldensage, dabei erfüllt vom Rittergeiste der Kreuzzugszeit. Das Gedicht fand weite Verbreitung und wurde mehrfach bis tief ins 13. Jahrhundert hinein fortgesetzt.

5. Spielleute und Ritter.

Unter dem Einflusse der neuen Zeit wagten sich die entarteten Nachkommen der alten Rhapsoden, die Spielleute, mit umfangreichen Leseepen wieder zu neuem, kräftigem Leben hervor und tauchten ihre Stoffe ebenso wie die geistlichen Dichter in die Wunderwelt des Orients ein. An erster Stelle steht hier das Gedicht von König Rother, kurz nach 1150 von einem mittelfränkischen Dichter in Bayern verfaßt. Der Kern des Gedichts ist eine Brautwerbungs- und Entführungsgeschichte, in der die alte, langobardische Sage von Autharis Werbung um Theudelinde nachklingt.

Auf einer alten, epischen Tradition beruht auch das um 1175 entstandene Gedicht von Herzog Ernst, das sich ganz in der Welt der Kreuzzugsromantik bewegt. Historische Erinnerungen an Ottos des Großen Sohn Ludolf und Konrads II. Sohn Ernst, die sich beide gegen den Vater empörten, sind hier zusammengeflossen. Die Sage ist in Bayern ausgebildet und erfreute sich im Mittelalter großer Beliebtheit.

Auf französischen Quellen, wie das Alexander- und Rolandslied, beruhen eine Reihe epischer Gedichte, deren Verfasser bereits aus ritterlichen Kreisen stammen. Erwähnt sei hier nur der Tristan des aus der Gegend von Hildesheim stammenden Eilhart von Oberg (gegen Ende des 12. Jahrhunderts), die erste deutsche Bearbeitung des später so berühmt gewordenen Stoffes. Mit ihm hält die Vorstellung von der Gewalt der Minne ihren Eingang in die deutsche Dichtung.

6. Die Tiersage.

Zum ältesten poetischen Volksgut gehört die Tiersage, die wir in der lateinischen Ecbasis captivi aus der Karolingerzeit kennen lernten. In der Mitte des 12. Jahrhunderts wurde sie in Flandern

von einem Magister Nivardus in lateinischen Distichen im „Ysengrinus“ erzählt. (Ysengrinus = Isegrim ist der Name des Wolfes.) Diese Dichtung ist das älteste Epos vom Wolf und Fuchs und elf anderen Tiergeschichten. Daneben wurde der Stoff von verschiedenen französischen Dichtern behandelt und schließlich in dem umfangreichen Roman de Renard zusammengefaßt. Auf dieselbe Quelle wie dieses weitverbreitete Werk[1]) geht das Gedicht des elsässischen Dichters Heinrich von Glichezaere, der „Reinhart Fuchs“, zurück (um 1180 verfaßt). Von den Streichen, die der Fuchs dem Wolfe spielt, schreitet das Gedicht vor bis zu der Krankheit des Löwen, seiner Heilung und schließlich seiner Ermordung durch den treulosen und verschlagenen Fuchs. Das Gedicht ist, wie so manche andere Werke dieser Periode, in seiner ältesten Gestalt nur bruchstückweise erhalten. Vollständig liegt es uns in einer Bearbeitung des 13. Jahrhunderts vor. Wir werden dem außerordentlich beliebten Stoffe später noch in der niederdeutschen Form des Reineke Fuchs[2]) begegnen.

---

[1]) Ein Beweis für die Verbreitung des Werkes ist der Umstand, daß der aus dem Deutschen stammende Eigenname des Fuchses (Renard, im N. Reinardus = Reginhart) das altfranzösische Wort für Fuchs, goupil, aus der Sprache verdrängte.

[2]) Reineke ist niederdeutsches Diminutivum von Reinhart = Renard.

IV. Die Blütezeit des Mittelalters.

1. Einleitung.

Wir treten in die Blütezeit der mittelhochdeutschen Dichtung ein. Am 20. Juni 1184 fand zu Mainz jenes denkwürdige Pfingstfest statt, auf dem der Hohenstaufenkaiser Friedrich Barbarossa seinen beiden Söhnen die Schwertleite gab, d. h. ihnen die Ritterwürde erteilte. Auf diesem Feste zeigte sich die gesamte deutsche Ritterschaft in ihrem ganzen jungen und doch schon so festgewurzelten Glanze, und hier erklangen die neuen Weisen der ritterlichen Sänger. Das Mainzer Fest war der Beweis, daß das Rittertum in Deutschland tonangebend geworden war. Zu ihm sah das Volk in staunender Bewunderung auf, alle Dinge des Lebens waren gleichsam nur dazu da, dem Ritterstande zur Befriedigung und zur Erhöhung seines Glanzes zu dienen. Die Kirche ist nicht mehr der alleinige Kulturfaktor, neben sie tritt die weltlich-aristokratische Kultur des Rittertums. Im ritterlichen Leben konzentriert sich das ganze, neu aufquellende Leben der neuen Zeit, wie es die Kreuzzüge mit sich gebracht hatten. Auf diesem Boden erblüht nun eine Dichtung zu höchster Vollkommenheit. Der Ritter wird zum Sänger, und im Mittelpunkte der Dichtung steht der ritterliche Frauendienst.

Es ist, als wäre ein plötzliches Erwachen durch den deutschen Dichterwald gegangen, als drängte eine lange zurückgehaltene Lebenskraft frischquellend zum Licht empor. Die Meisterwerke fallen sämtlich in die Jahre 1190—1220; nachher machen sich schon Verfallserscheinungen bemerkbar. Die Blütezeit fällt zusammen mit der Herrschaft der Hohenstaufen, in deren Glanze das Rittertum seine idealste Verkörperung fand, und so erscheint dieses ritterliche Geschlecht als die Schutzmacht der ritterlichen Dichtung, obgleich es für die ritterlichen Dichter bei seinen außerdeutschen Zielen und seiner schon unter Friedrich II. eintretenden Verwelschung eigentlich wenig getan hat.

An poetischen Gattungen unterscheiden wir in dieser Blütezeit die Lyrik, das höfische Epos, das Volksepos und die didaktische Poesie.

2. Die Lyrik.

a) Allgemeines.

Eine Lyrik hat es in Deutschland wie überall seit den allerältesten Zeiten gegeben. In der Ritterzeit aber sprudelt der Quell der deutschen Lyrik in wunderbarer Frische und Schönheit auf, alle Vorbilder, wenn nicht in der Form, so doch im Inhalt weit hinter sich lassend.

Wir bezeichnen die ritterliche Lyrik mit dem nicht ganz erschöpfenden Ausdruck „Minnesang". Die Minne (d. h. ursprünglich das sehnsuchtsvolle Gedenken[1]) steht allerdings im Mittelpunkt dieser Dichtung; aber mit der Minnedichtung eng verbunden ist eine umfangreiche politische Dichtung, und als drittes kommt eine religiöse Dichtung hinzu, die insofern der früheren geistlichen Dichtung gegenüber neu ist, als sie von weltlichen Sängern angestimmt wird. Sie ist unmittelbar aus den Kreuzzügen erwachsen, an denen viele Minnesinger, und gerade die hervorragendsten, teilnahmen.

Der älteste deutsche Minnesang stammt aus Bayern und Österreich. Er ruht hier auf alter, volkstümlicher Grundlage. Das Liebeslied hat hier noch den natürlichen Charakter, in dem der Mann als der beglückte Liebhaber, die Frau als das treue, sehnende, hingebende Weib erscheint, wie es aller aus natürlichem Gefühl heraus geborener Liebeslyrik eigen ist. Von Einfluß ist auch die mittellateinische, von Klerikern und Klosterschülern gepflegte, oft mit deutschen Brocken durchsetzte Vagantendichtung (Dichtung der Fahrenden) gewesen, als deren bedeutendster Vertreter ein Sänger unbekannten Namens in der Umgebung Barbarossas, der sogenannte Archipoeta, hervortritt, eine Lyrik, in der die Anfänge unseres heutigen Studentenliedes wurzeln. Aus dem Kloster Tegernsee stammt das entzückende Liedchen, das gewöhnlich als das älteste deutsche Liebeslied bezeichnet wird: „Dû bist mîn, ich bin dîn, des solt dû gewis sin. Dû bist beslozzen in mînem herzen: verlorn ist daz slüzzelin, dû muost immer drinne sîn." Bald jedoch drangen über den Oberrhein und Schwaben französische, namentlich provençalische Muster vor; die reiche, blühende Kunst der Troubadours eroberte Deutschland mit ihren Formen und mit ihrem Inhalt. Der Frauendienst wird auf die Spitze getrieben, der Ritter wird zum schmachtenden, dienenden Liebhaber, die Frau zur spröden, launischen, versagenden, nur spät und unvollkommen gewährenden Schönen, und an Stelle des urwüchsigen Empfindens tritt die höfische Konvention.

---

[1]) Das Wort ist verwandt mit lateinisch me-min-isse, ahd. meinan, gedenken; vgl. auch neuhochdeutsch in „Freiheit, die ich meine".

In der Form werden Lieder, Sprüche und Leiche unterschieden. Die sämtlichen Dichtungen sind mit Musik untrennbar verbunden, Lieder und Leiche sind für den Gesang, Sprüche für den rezitativischen Vortrag bestimmt. Das „Lied“ ist ein Gedicht von mehreren gleichgebauten Strophen, deren jede aus zwei korrespondierenden „Stollen“ und einem „Abgesang“ besteht. Es ist die eigentliche Form des Minnesangs. Der „Spruch“ ist die Form des politischen Gedichts, ein einstrophiges Gebilde von einfacher, meist vierhebiger, oft paarweise, aber auch wechselnd gereimter Versform. Der „Leich“, schon in der Marienlyrik vorkommend, ist eine freie Form in wechselndem Versmaße und mannigfaltig verschlungenen Reimen; ursprünglich ein Tanzlied[1]), hat er in der Blütezeit hauptsächlich religiösen, daneben auch politischen Inhalt.

Die Dichtungen der Minnesinger sind uns in einer Reihe hervorragender Sammelhandschriften aus dem 13. und 14. Jahrhundert überliefert. Die berühmteste ist die „Große Heidelberger“, die sogenannte Manessesche Handschrift, so bezeichnet nach dem Züricher Ratsherrn Rüdiger Manesse, der sie angeblich hat herstellen lassen. Sie enthält die Gedichte von 140 Minnesingern nebst ihren Bildern und Wappen.

b) Minnesangs Frühling.

Der älteste, dem Namen nach bekannte Minnesinger ist der Kürnberger, ein Österreicher, dessen Gedichte noch ganz im natürlichen, volkstümlichen Tone gehalten sind. Er ist der Erfinder der Strophe, in der später das Nibelungenlied abgefaßt wurde. Der provençalische Einfluß der ritterlichen Konvention zeigt sich sodann bei dem tapferen Friedrich von Hausen, einem Schwaben, der in Barbarossas Kreuzzuge einen ruhmvollen Heldentod fand, bei Heinrich von Morungen aus Thüringen und bei dem Elsässer Reinmar von Hagenau, der am Hofe Leopolds VI. von Österreich der Lehrer Walthers von der Vogelweide wurde. Zu den Minnesingern werden auch die zwei, vielleicht sogar drei Spruchdichter gerechnet, die unter dem Namen Spervogel zusammengefaßt sind. Es sind dies bürgerliche Sänger, deren Sprüche kernhafte Lebensweisheiten enthalten. Auch die Epiker Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach haben sich als Minnesänger hervorgetan, letzterer hat besonders die aus der provençalischen Liebeslyrik stammende Form des Tageliedes gepflegt, eines Wechselgesanges

---

[1]) gotisch leikan — springen.

zweier Liebenden, denen der Wächter den nahenden Tag verkündet. Diese Lieder sind ausgezeichnet durch eine große Unmittelbarkeit der Empfindung bei aller konventionellen Form.

c) Walther von der Vogelweide.

Hoch über allen Sängern der Zeit steht der König aller Minnesinger, **Walther von der Vogelweide**. An seinen Namen heftet sich vorzugsweise der romantische Zauber, den der ritterliche Minnesang auf uns ausübt.

Seine Heimat hat man lange Zeit in Tirol gesucht, und in Bozen, an der Grenzwacht deutscher Art gegen welsche Tücke, hat man ihm ein wundervolles Denkmal gesetzt. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß er aus Böhmen stammt. Sein Geburtsjahr fällt zwischen 1165 und 1168. Ein unstetes Wanderleben führte den Besitz- und Heimatlosen durch ganz Deutschland, hochgeehrt und kärglich gelohnt, bis Kaiser Friedrich II. ihm endlich ein kleines Lehen in der Nähe von Würzburg gewährte und ihm damit einen lange gehegten Herzenswunsch erfüllte. Wahrscheinlich hat er auch an Friedrichs II. Kreuzzuge teilgenommen. Im Jahre 1230 ist er in Würzburg gestorben und dort im Lustgarten vor dem neuen Münster begraben worden.

Walther von der Vogelweide ist der größte Lyriker des Mittelalters, kein anderes Volk, auch die Italiener in ihrem vielbewunderten Petrarca nicht, kann ihm einen ebenbürtigen Vertreter zur Seite stellen. Seit Horaz ist ihm keiner gleichzusetzen, ja er übertrifft den klassischen Römer an Echtheit des Gefühls, wenn ihm dieser auch an Glätte der Form selbstverständlich weit überlegen ist. Seine Gedichte füllen ein dünnes Bändchen, und doch, welche Kraft, welche Schönheit quillt aus diesen Versen! Was ihn über alle andern erhebt, ist die Wahrheit und Innigkeit des Empfindens. Der konventionelle Charakter des Minnesangs tritt bei ihm hinter den echten Herzenstönen seiner Dichtung völlig zurück. Seine Liebesdichtung bewegt sich nicht nur in den Kreisen der adligen Standesgenossen des Dichters. In dem köstlichen, naiv-schalkhaften „Under der linden an der heide“ steigt er in die Regionen des unmittelbaren, durch keine höfische Konvention eingeengten Liebesgefühls natürlicher Menschen hinab und schafft hier ein Lied, zu dem man bis auf Goethe und Mörike Parallelen vergebens sucht. Ein warmes vaterländisches Empfinden spricht aus seinem Lobgedicht auf Deutschland: „Ir sult sprechen willekomen“ mit den stolzen Worten: „Tiuschiu zuht gât vor in allen!“

In diesem Liede kommt zum erstenmal in der Dichtung gegenüber dem deutschen Stammespartikularismus das gesamtdeutsche Ein-

heitsgefühl zum Ausdruck. Dieser vaterländische Stolz inmitten der französisch gerichteten Ritterzeit bei dem größten deutschen Sänger des Mittelalters berührt uns besonders wohltuend.

Das Loblied auf Deutschland bildet den Übergang zu Walthers politischer Dichtung. Seine einstrophigen politischen Sprüche waren von ganz ungeheuerem Einfluß auf die Zeitgenossen. Waren sie doch in einer Zeit, wo es noch keine Zeitungen und Flugschriften gab, das einzige Sprachrohr der öffentlichen Meinung. Walther war ein leidenschaftlicher Parteigänger des deutschen Kaisers gegen dessen erbittertsten Feind, den Papst. Seine Spruchdichtung begleitet so den ganzen verhängnisvollen Kampf des Kaisertums gegen die römische Kurie. Er unterstützt daher den König Philipp im Kampfe gegen die unbotmäßigen Reichsfürsten und gegen den vom Papst Innocenz III. unterstützten Gegenkönig Otto von Braunschweig. Dabei stand ihm aber die Sache höher als die Person. Als Philipp der Privatrache Ottos von Wittelsbach zum Opfer fiel und in der allgemeinen Verwirrung Otto von Braunschweig, nunmehr allgemein anerkannt, mit fester Hand die Regierung ergriff, besiegte auch Walther seinen persönlichen Widerwillen und wandte dem neuen Herrscher in dem Augenblicke, als der Papst ihn fallen ließ, seine Unterstützung zu. Und als dann der junge Hohenstaufe Friedrich II. nach Italien zog, um sein Reich aufs neue zu erobern, trat er ebenso folgerichtig für den neuen Träger der Krone ein. So ist er stets dem Prinzip, dem von Rom unentwegt mit den häßlichsten Intrigen bekämpften deutschen Königtume treu geblieben. Mit beispielloser Heftigkeit greift er die Kurie in dem bekannten Spruche an:

Ahî wie kristenlîche nû der bâbest lachet!

Hier redet er den Opferstock an, den der Papst zum Schaden der Deutschen ins Land geschickt hat, und legt dem Papst die höhnischen Worte in den Mund:

Ich hâns an mînen stock gement, ir guot ist allez mîn:
ir tiuschez silber vert in mînen welschen schrîn,
ir pfaffen, ezzet hüener und trinket wîn,
unde lât die tiutschen .... vasten

Ein besonders kräftiges Schimpfwort ist hier in der Handschrift nicht wiedergegeben.

Noch nie waren gegen den römischen Stuhl solche Worte gesprochen worden. Ist es da ein Wunder, daß Anhänger der päpstlichen Partei, wie der Friauler Domherr Thomasin von Zirclaere, ihn einen gefährlichen Aufrührer und Volksverführer nannten?

Trotz dieser heftigen Gegnerschaft gegen die päpstliche Politik bleibt er jedoch ein treuer Sohn und Bekenner der Kirche, und der Glaube ist ihm heiligste Herzenssache. Dies spricht sich in seinen religiösen Liedern aus. Hier sind besonders zwei zu nennen; das im feierlichen Rhythmus der kirchlichen Hymnen einherschreitende Kreuzfahrerlied „Allerêrst leb ich mir werde“, das uns seine Beteiligung am Kreuzzug wahrscheinlich macht, und die wundervolle tiefempfundene Elegie seines Lebensabends: „Owê war sint verswunden alliu mîniu jâr“. Die Erkenntnis von der Vergänglichkeit alles Irdischen, die Klage über den Verfall alles dessen, was einst schön und wert war und woran das schönheitsfrohe Herz gehangen, hat nie ergreifenderen Ausdruck gefunden.

Walther genoß schon zu seinen Lebzeiten das höchste Ansehen. Durch ihn ist der deutsche Minnesang das geworden, was er für unser Empfinden für alle Zeiten geblieben ist. Die schlichten Verse des wackeren Hugo von Trimberg

,Hêr Walther von der Vogelweide,
Swer des vergaeze, der taet mir leide‘

sind allen Zeiten, die ein Herz für echte Poesie haben, aus der Seele gesprochen.

d) Der Ausgang des Minnesangs.

Nach Walthers Tode ging es mit dem deutschen Minnesang bergab. Auf der einen Seite stieg er in die Sphäre des Gewöhnlichen, Bäurisch-derben hinunter, auf der anderen erstickte er in Schwulst und Unnatur. Aus der großen Zahl der berufenen Sänger und unberufenen Reimer des 13. Jahrhunderts nennen wir in erster Linie den bayrischen Ritter **Neidhart von Reuenthal** († um 1240), den Begründer der „höfischen Dorfpoesie“. Er brachte die „dörperliche“ Dichtung zur höfischen in bewußten Gegensatz und wandte auf sie die Kunstformen des hohen Minnesanges an. Seine Dichtung ist gleichsam ein Rückschlag gegen die Überfeinerung des Minnedienstes. Er macht sich mit den Bauern gemein, trotzdem ist er nichts weniger als bauernfreundlich. Mit Neid sieht der arme Ritter auf die reichen Bauern herab, und mit beißendem Spotte geißelt er ihre Tölpelhaftigkeit und ihr Protzentum. Sein Name lebt in der Tradition fort als der eines Bauernfeindes, und in der bauernfeindlichen Satire des 15. Jahrhunderts werden wir ihm wieder begegnen.

Eine Mischung höfischer und volksmäßiger Elemente finden wir bei dem **Tannhäuser**, der am österreichischen Hofe lebte und später

eine Lieblingsgestalt der Sage geworden ist. Demgegenüber vertritt der steiermärkische Ritter Ulrich von Lichtenstein die rein höfische Dichtungsweise. Dieser Don Quichotte des Minnesangs kleidet seine Lieder in den Rahmen einer Verserzählung, der „Frauendienst", in der er seine abenteuerlichen, für unser Empfinden höchst abgeschmackten Minnefahrten und Erlebnisse im Dienste einer spröden Schönheit berichtet und dadurch, ohne es zu wollen, den in konventioneller Unnatur ausgearteten Minnedienst ad absurdum führt. In diesem Zusammenhange nennen wir aus der Schweiz noch den durch Gottfried Kellers anmutige Novelle verherrlichten bürgerlichen Minnesinger Hadlaub. Seine ansprechende Kunst ist im hohen Minnesang wie im Stile Neidharts gleichermaßen zu Hause. Schließlich sei noch der Fürst Witzlav III. von Rügen erwähnt als Zeuge für die Ausbreitung des in Süddeutschland geborenen Minnesangs bis an die Gestade der Ostsee und an die Grenze der slawischen Welt.

e) Die spätere Spruchdichtung.

Der universale Geist Walthers hatte alle Gattungen der Lyrik umfaßt. Seine Nachfolger waren immer nur einer einzigen gewachsen. Als Spruchdichter wandelt in seinen Bahnen der Rheinländer Reinmar von Zweter, dessen erste Sprüche noch in Walthers letzte Lebensjahre fallen. Späterhin wird die Spruchdichtung vorwiegend von Bürgerlichen gepflegt. Es sind meist verunglückte Kleriker, und ihre Dichtung versinkt in einem Wust von halbverstandener Gelehrsamkeit. Wir nennen hier nur den Mitteldeutschen Heinrich von Meißen, bekannt unter dem Namen Frauenlob. Diesen Beinamen gaben ihm seine Zeitgenossen, weil er mit Eifer für das Wort „Frau" in der Bedeutung Edelfrau, im Gegensatz zu „Weib", weibliches Wesen schlechthin, eintrat, während noch Walther von der Vogelweide erklärt hatte, daß Weib „der Frauen schönster Name" sei. Eine spätere Zeit deutete diesen Namen zu einem glühenden Frauenverehrer um, und so entstand die Sage, daß der Sänger von dankbaren Frauen zu Grabe getragen worden sei. Jedenfalls ist ihm ein Ruhm zuteil geworden, der seine Bedeutung weit übersteigt. Seine Sprüche bilden mit ihrem überkünstelten Strophenbau den Übergang zum Meistersang, und alter Überlieferung nach soll er in Mainz, wo er 1318 starb, die erste Meistersingerschule begründet haben.

Eine neue, durch die bürgerlichen Spruchdichter eingeführte Form bildet das dialogische Streitgedicht, und aus dieser Kunstübung heraus ist am Ende des 13. Jahrhunderts das Gedicht eines unbekannten Verfassers vom Sängerkrieg auf der Wartburg entstanden, in

dem die bedeutendsten Minnesinger der klassischen Zeit und der sonst nur dem Namen nach bekannte Heinrich von Ofterdingen im Wettstreit gegenübergestellt werden. Richard Wagner hat dadurch, daß er Heinrich von Ofterdingen mit dem Tannhäuser identifiziert, dem herzlich unpoetischen Gedichte neues unvergängliches Leben eingehaucht. Literarhistorisch darf es füglich als Abschluß der Periode des Minnesangs gelten. Die Folgezeit gehört auf dem Gebiete der Lyrik den Meistersingern.

3. Das höfische Epos.

a) Allgemeines.

Wir kehren zurück in die erste Blütezeit der ritterlichen Dichtung. Durch den Tristan des Eilhart von Oberg war das mittelhochdeutsche ritterliche Epos wirksam vorbereitet. Vom Mittel- und Niederrhein ausgehend, breitete es sich ebenso wie die Lyrik über das ganze übrige Deutschland aus und fand liebevolle Pflege an dem poesie- und sagenumwobenen Hofe des Landgrafen Hermann auf der Wartburg, wo sich die größten Geister des Zeitalters ein Stelldichein gaben.

Das mittelhochdeutsche höfische Epos lehnt sich in Stoff und Form aufs engste an das französische an, gerade die größten Meisterwerke sind mehr oder weniger freie Bearbeitungen französischer Quellen. Trotzdem ist die deutsche Ritterepik mehr als bloße Übersetzung. Sie hat es verstanden, die fremden Stoffe mit deutschem Geiste zu durchtränken und die deutschen Gedichte als etwas Neues, Eigenes hinzustellen.

In der metrischen Form herrschen die vierhebigen kurzen Reimpaare, die schon in Otfrieds Evangelienbuch vorgebildet sind und sich somit als altes deutsches Erbgut erweisen:

„Ist zwîvel herzen nâchgebûr,
daz muoz der sêle werden sûr.
gesmaehet unde gezieret
ist, swa sich parrieret
unverzaget mannes muot,
als agelstern varwe tuot.“

(Anfang von Wolframs Parzival.)

Auch die für unser Gefühl dreihebigen Verse sind metrisch als vierhebig aufzufassen.

b) Heinrich von Veldeke.

Als Vater der höfischen Kunst galt schon den Zeitgenossen der aus der Gegend von Maastricht stammende Heinrich von Veldeke. Als Lyriker haben wir ihn bereits kennengelernt. Seine Bedeutung

beruht jedoch auf der ritterlich epischen Dichtung, der „Eneide" (Eneit, 1180—1189). Die Vorlage ist ein französisches Gedicht, eine Umgestaltung des Virgil im Sinne der mittelalterlichen Ritterromantik. Die Begebenheiten spielen sich durchaus im Kostüm und im Geiste des Rittertums ab, im Mittelpunkte steht die Minne, Haupthandlung ist Äneas' Liebe zu Dido und dann zu Lavinia, alles andere erscheint demgegenüber als Episodenwerk.

Die Bedeutung der Dichtung beruht auf der Einführung des strengen Metrums und des reinen Reimes, der fortan ein unbedingtes Erfordernis der aristokratischen Dichtung wurde.

Obgleich Heinrich von Veldeke aus dem niederdeutschen Sprachgebiet stammte, bemühte er sich doch, in der in ritterlichen Kreisen bevorzugten hochdeutschen Sprache zu schreiben. Nur dadurch war sein Einfluß auf die kommenden Dichter möglich, und es konnte auf seinen Schultern stehend der Schwabe Hartmann von Aue der Vollender der neugeschaffenen Form werden.

c) Hartmann von Aue.

Hartmann war ein ritterbürtiger Dienstmann der Herren von Aue, führt also von dem Geschlecht, in dessen Diensten er stand, seinen Namen. Er hatte eine gelehrte Erziehung genossen, sein Leben aber weihte er dem Schildamte, und nur in Stunden der Muße widmete er sich den Büchern und der Dichtkunst. Er nahm an dem Kreuzzug von 1197 teil und weilte 1210 noch unter den Lebenden. Geburts- und Todesjahr sind unbekannt.

Hartmanns literarhistorische Tat ist die Einführung des Artusromans in die deutsche Dichtung.

Die Sage von König Artus ist keltischen Ursprungs. Mit ihr gelangten dichterische Überlieferungen dieses zu dauernder Staatenbildung unfähigen, längst von der Weltbühne abgetretenen Volkes zu einer Art geistiger Weltherrschaft. Der historische Artus war ein britischer Heerführer in römischen Diensten. Spätere Sage macht ihn zu einem mächtigen Könige, der nach einem glänzenden Heldendasein tödlich verwundet, nach der Seeninsel Avalon, der keltischen Insel der Seligen, entrückt wird. In der französischen Normandie wurde dieser Artus zum Hüter ritterlicher Zucht und Sitte, er hält glänzenden Hof mit seiner Gattin Ginevra, beraten von dem Zauberer Merlin, umgeben von der Blüte der Ritterschaft, deren zwölf beste Vertreter mit ihm an der Tafelrunde sitzen. Von den Helden dieser Tafelrunde berichtet die französische Ritterepik, deren Hauptvertreter Chrestien de Troyes zu zwei Dichtungen Hartmanns die Anregung gegeben hat. Es sind dies die Epen „Erec" und „Iwein".

Beide Gedichte behandeln den Konflikt zwischen Ehe und Ritterleben. Erec, ein Ritter von der Tafelrunde, mit dem Beinamen „der Wunderaere" (der Wundertäter), gerät, im sichern Besitz ehelichen Glückes, das er sich erst durch Heldentaten schwer erkämpft hat, in die Gefahr „sich zu verliegen", d. h. seine Ritterpflichten zu vergessen. Die selbstlose Liebe seiner Gattin Enite führt ihn durch mannigfache Prüfungen hindurch wieder auf die rechte Bahn des Rittertums.

In den entgegengesetzten Fehler verfällt Iwein, der Held des zweiten Artusromanes. Über dem Ritterleben vergißt er die Pflichten der Liebe und erlangt erst nach Verzweiflungsqualen und schweren Abenteuern die Vergebung seiner Herrin. Auf einer seiner Fahrten hat er einen Löwen aus Lebensgefahr gerettet, und dankbar folgt ihm das Tier und befreit ihn wiederum aus bedrängter Lage. Er heißt deshalb in der Dichtung der „Chevalier au lion", der Ritter mit dem Löwen. Dieses Motiv, dem Ritter ein Tier als Attribut beizugeben, kehrt in der Dichtung öfter wieder. Es erscheint oft nur als der Versuch, das Wappentier des Helden zu erklären.

Zeitlich zwischen die beiden großen Artusromane fällt die Legendendichtung von „Gregorius auf dem Steine", die ebenfalls einer französischen Quelle folgt. Der Held ist aus einer blutschänderischen Geschwisterehe hervorgegangen und ist überdies, ein mittelalterlicher Ödipus, als ritterlicher Befreier erscheinend, ohne es zu wissen, der Gatte seiner Mutter geworden. Durch schwerste Aszese reinigt er sich von der furchtbaren Schuld und wird schließlich durch göttliche Gnade auf den päpstlichen Stuhl berufen.

Bemerkenswert ist der Unterschied zur antiken Auffassung. Ödipus konnte nur durch den Tod entsühnt werden, Gregorius findet Sühne in einem Leben der Heiligung. Die Macht des christlichen Gedankens hat hier die Antike überwunden.

Den gleichen Legendenton schlägt das letzte von Hartmanns Werken an: der „Arme Heinrich". Nach einer unbekannten lateinischen Quelle erzählt der Dichter die Geschichte eines Ritters, der, vom Aussatz befallen, durch den Opfertod einer reinen Jungfrau geheilt werden soll, der aber im letzten Moment sich vor Gott demütigt und auf das Opfer verzichtet und darauf durch Gottes Gnade von der furchtbaren Krankheit befreit wird. Das kurze Gedicht ist rein als Kunstwerk betrachtet wohl das abgerundetste und ansprechendste des ganzen Mittelalters.

Hartmann, der welterfahrene Ritter, ist auch in seinen Legenden weit entfernt, einen Gegensatz aszetischen und ritterlichen Lebens aufzustellen. Er weiß beide sehr wohl miteinander in Einklang zu

bringen. Die „mâze", d. h. eine harmonische Lebensführung im Geiste des Rittertums, die auch Walther von der Vogelweide preist, ist sein Lebensideal, und seine Helden sind im Grunde genommen alles Personen, die sich durch die Wirrnisse des Lebens zu solcher „mâze" hindurchfinden. In die Tiefe des Menschenherzens hinabzusteigen und heißes Begehren und schrankenlose Leidenschaft zu besingen, war dagegen zwei Dichtern vorbehalten, die untereinander die stärksten Gegensätze sind und von denen doch jeder in seiner Art das Höchste erstrebte: Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg.

d) Wolfram von Eschenbach und die Gralsdichtung.

Wolfram von Eschenbach entstammte einem ritterlichen Geschlecht aus dem bayrischen Franken, also aus einem Lande, in dem die alte heimische Art noch nicht in der höfischen Überfeinerung des alemannischen Westens aufgegangen war. Er trug von dem Städtchen Eschenbach unweit Ansbach seinen Namen. In beschränkten Verhältnissen lebend, des Lesens und Schreibens unkundig, dabei in aller Herren Ländern herumgekommen und in allem Rittertum wohlerfahren, diktierte er dem Schreiber seine Verse in die Feder und durchtränkte sein Dichten mit der tiefen Menschenkenntnis und der sinnvollen Weisheit, die aus der Fülle seines Herzens strömte. Wie so viele andere, so fand auch er an dem Landgrafen von Thüringen einen verständnisvollen Förderer. Bereits im Jahre 1203 finden wir ihn beim Parzival am Werke, und das letzte Buch dieser Dichtung vollendete er nach dem Tode seines Gönners im Jahre 1217.

Hatte Hartmann von Aue den Artusroman in die deutsche Dichtung eingeführt, so erweiterte Wolfram das Stoffgebiet durch die Aufnahme der Sage vom heiligen Gral.

Die Legende vom Gral hat sich von Spanien und Südfrankreich aus verbreitet. Romantische Schauer geheimnisvoller Mystik umschweben das wundersame Gefäß — bei Wolfram ist es ein kostbarer Edelstein —, ursprünglich ein Märchenrequisit, ein nahrungspendendes Tischleindeckdich, dann in der Legende Christi Abendmahlschüssel, mit der Josef von Arimathia unterm Kreuze das Blut des Erlösers auffing. Auf einem unzugänglichen Berg Monsalvatsch (was man ebenso gut als Mont sauvage, wilder Berg, wie als Mons salvationis, Berg des Heils, deuten kann) wird das Heiligtum in einem prächtigen Tempel von einer Bruderschaft geistlicher Ritter, den Templeisen, in denen sich der Ritterorden der Tempelherren widerspiegelt, gehütet. Den Weg zu dem unzugänglichen Orte finden nur die wenigen Auserlesenen und Würdigen, die durch eine geheimnisvolle, auf dem

Gral erscheinende Inschrift dazu berufen werden. Der Gral spendet seinen Hütern Speise — eine Erinnerung an seine Herkunft aus dem Märchenlande des Orients —, er spendet aber auch ewige Jugend, und wer ihn anschaut, ist ein Jahr lang gegen den Tod gefeit. So wurde das naive Märchen zu einer tiefsinnigen Legende, abseits von allem offiziellen Kirchentum mit dem Geiste kluniazensischer Aszese durchtränkt, dann aber vom blühenden Rittertum aufgenommen und ausgebildet.

Der Schöpfer des französischen Artusromans, Chrestien de Troyes, verband die Gralssage mit seinem Artusroman Perceval, der ihm aus bretonischer Quelle zufloß. Dieses Werk ist — trotz seiner gegenteiligen Behauptung — wahrscheinlich Wolframs unmittelbare Quelle. Der deutsche Dichter gab aber dem phantastischen Stoffe eine symbolische Vertiefung, die das Gedicht an den Anfang der Reihe der großen Menschheitsdichtungen stellt, aus der sich als die höchsten Gipfelwerke 100 Jahre später Dantes göttliche Komödie und 600 Jahre später Goethes Faust hervorheben.

In Narrenkleidern wird der unerfahrene Junge Parzival in die Welt hinausgeschickt. Auf der Gralsburg läßt ihn mißverstandene höfische Lehre die natürliche Regung des Mitleids und die innere Anteilnahme an dem Wunder, das sich vor seinem staunenden Auge enthüllt, unterdrücken, und ausgestoßen aus der Burg des Heils irrt er fünf Jahre lang in frevelhaftem Zweifel und sündigem Trotze durch die Welt, bis seine innere Läuterung vollendet ist und er der Gnade des Gralskönigtums teilhaftig wird. Um diesen Kern rankt sich eine bunte Ritterwelt voller Märchenpracht und Sinnenfreude, voller Lebensernst und Frömmigkeit. Es ist jedoch nicht so sehr die in literarhistorischen Darstellungen oft hervorgehobene Gegenüberstellung des geistlichen und weltlichen Rittertums in dem Freundespaar Parzival und Gawan, die der Dichtung ihr Gepräge gibt, als vielmehr die vollkommene Verschmelzung beider zu einer höheren Einheit, die Überwindung des kluniazensischen Geistes durch eine harmonische Verbindung der Gegensätze, wie wir es schon in Hartmanns Gregorius vorgebildet fanden. Das ist die echte deutsche Art, sich mit den Problemen auseinanderzusetzen. Darüber hinaus aber wird die Dichtung beherrscht durch den Geist edelster Duldung und tiefsten Verstehens. Der „Zweifel", d. h. das Irrewerden an Gott war noch bei Hartmann die einzige Sünde, für die es keine Vergebung gibt; Wolframs Parzival lehrt, daß auch der Zweifel durch edles Wollen überwunden werden kann: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Diese Faustworte sind schon der Grundgedanke der mittelhochdeutschen Dichtung.

Der Parzival wurde von der Mitwelt und Nachwelt mit ehrfurchtsvoller Bewunderung aufgenommen. Seine Größe wurde allerdings mehr geahnt als begriffen, denn Wolfram macht es seinen Lesern nicht leicht, seinen tiefen und oftmals dunkeln Gedankengängen zu folgen, und die meisten werden sich wohl an dem bunten Schlinggewächs der ritterlichen Märchenwelt haben genügen lassen. Die Verbreitung der Dichtung war sehr groß, von keinem andern mittelhochdeutschen Epos, das Nibelungenlied ausgenommen, besitzen wir so viele Handschriften wie vom Parzival. Bis ins 15. Jahrhundert wurde es immer wieder abgeschrieben, und von den Epen des Mittelalters ist es das einzige, das im Jahrhundert der Erfindung der Buchdruckerkunst, im Jahre 1477, die Drucklegung erlebte.

Neben dem Parzival besitzen wir von Wolfram noch zwei Bruchstücke einer Dichtung, die die Liebestragödie Sigunes und Schionatulanders, die schon im Parzival berührt ist, zum Gegenstande hat. Wie weit er mit der Dichtung überhaupt gekommen ist, wissen wir nicht. Die erhaltenen Fragmente sind unter dem wenig zutreffenden Namen „Titurel" bekannt, weil sie mit einer Rede des alten Gralkönigs Titurel, des Vorgängers des Amfortas im Parzival beginnen. Bemerkenswert ist an ihnen die dem Volks- und Spielmannsepos abgelauschte kunstvolle Strophenform, das einzige Beispiel für die Verwendung dieser Form bei den großen höfischen Epikern.

Auch das dritte Epos Wolframs, der „Willehalm", ist Fragment geblieben. Einer französischen Quelle folgend erzählt es den Kampf des Grafen Willehalm von Oranse (Oranien) mit einem heidnischen Könige, dessen Gattin er entführt und zur Taufe veranlaßt hat. In diesen Kämpfen zeichnet sich der Naturbursche Rennevart, der sich vom unbeholfenen Aschenputtel zum Helden entwickelt, besonders aus. Die Dichtung wurde um 1217 erst nach dem Tode des Landgrafen begonnen. Um 1220 ist der größte Dichter des deutschen Mittelalters gestorben.

e) Gottfried von Straßburg und das Hohelied der Minne.

Im schärfsten Gegensatz zu Wolfram steht der Sänger der Leidenschaft, Gottfried von Straßburg. Er ist ein Kleriker bürgerlicher Herkunft (daher die Bezeichnung „Meister Gottfried" im Gegensatz zu „Herr Wolfram"), trotzdem hat das reinste Weltleben, die zur höchsten Blüte der Verfeinerung gebrachte fränkisch-alemannische Adelskultur mit all ihren glänzenden Vorzügen und Fäulniserscheinungen gerade in ihm ihren hervorragendsten Verkünder gefunden. Freilich deckt Gottfried in der Behandlung der sittlichen Probleme auch die Kehrseite der Medaille auf, und dem Christentum

steht er mit gelegentlichem unverhüllten Spott, dem idealen Rittertum mit innerlicher Kälte gegenüber. Was ihm vorschwebt, ist ein epikuräischer Lebensgenuß ohne große moralische Bedenken. In der dichterischen Form ist er der größte Künstler des ganzen Mittelalters; der Glanz und die Glätte der Sprache und des Verses ist von keinem seiner Zeitgenossen und Nachfolger je erreicht worden.

Gottfried greift in seinem Tristan den Stoff auf, den schon Eilhart von Oberg behandelt hatte, die Märe von dem alten Könige, der ein junges Weib freite, ein Stoff, der in der Weltliteratur aller Zeiten bald als Tragödie, bald als Burleske erscheint. Seine Quelle ist jedoch nicht das deutsche Gedicht, sondern eine bis auf wenige Bruchstücke verlorene französische Tristandichtung. Auch Tristan entstammt der bretonischen Sagenwelt und gehört zu den Rittern der Tafelrunde. Inhalt der Dichtung ist die ehebrecherische Liebe Tristans zu Isolde, der jungen schönen Gemahlin König Markes, dem er sie selbst als Freiwerber zugeführt hat. Ein versehentlich genossener Liebestrank übt seinen unheilvollen Zauber aus, dem die Liebenden nicht widerstehen können.

Gottfrieds Epos blieb unvollendet. Der Tod nahm ihm um das Jahr 1210 die Feder aus der Hand. Zwei Dichter, der Schwabe Ulrich von Türheim und der Obersachse Heinrich von Freiberg haben später (um 1300) die Dichtung fortgesetzt. Nur der letztere hat die Art seines großen Vorgängers einigermaßen getroffen. Er führt die Erzählung weiter bis zum versöhnenden Tode der beiden Liebenden, die nebeneinander bestattet werden und aus deren Gräbern ein Rosenstock und eine Weinrebe wachsen und sich unlöslich ineinanderschlingen.

Schrankenlose Leidenschaft ohne jede ethische Hemmung, das ist der Inhalt von Gottfrieds Dichtung. Von einem Kampf gegen den Dämon des Herzens ist bei ihm keine Rede. Jenseits von Gut und Böse bewegen sich seine Figuren, nur den Leidenschaften und Trieben ihres Herzens gehorsam. Dabei rührt Gottfried an die tiefsten Probleme des Menschenherzens, an das Umschlagen aufkeimender Liebe in tödlichen Haß und wiederum in um so verzehrendere Liebesleidenschaft. Aber ein Herzenskündiger ist er nicht. Wolfram ringt mit den Problemen, Gottfried stellt sie einfach beiseite. Der Tristan ist das weltlichste Gedicht der ganzen Periode, und dem Laien Wolfram, von dem sein Nachahmer und Bewunderer Wirnt von Gravenberg sagt „Laienmund nie baß gesprach“, ist der Glaube unendlich viel mehr Herzenssache als dem Kleriker Gottfried. So ist es verständlich, daß der leichtlebige Alemanne für den schwerblütigen Bayern, der sich nicht der Überlieferungen des Volkes schämt und

die Stoffe der Heldensage kennt, kein Verständnis hatte. In einer vielgerühmten Stelle seiner Dichtung spricht sich Gottfried über die zeitgenössischen Dichter aus. Über Hartmann von Aue und Walther von der Vogelweide fällt er glänzende Urteile, Wolfram dagegen nennt er den „Finder wilder Märe", der erst einen Erklärer braucht, wenn man ihn verstehen soll. Der bewundernden Verehrung der Mitwelt für Wolframs Größe hat dieses harte Urteil allerdings keinen Abbruch getan.

Durch Richard Wagners geniale Musikdramen sind uns die beiden bedeutendsten Kunstdichtungen des Mittelalters wieder nahegerückt. Für den modernen Leser sind der Parzival und Tristan durch die mit unvergleichlichem künstlerischen Takt durchgeführten Bearbeitungen von Wilhelm Hertz wieder zugänglich geworden.

f) Die Epigonen der höfischen Dichtung.

In die Fußtapfen der drei überragenden Meister höfischer Dichtung treten eine Reihe von Dichtern, über deren Werke wir uns kurz fassen können. Es ist wenig Kunst und viel Behagen bei ihrem Dichten, ihre Stoffe ertrinken in wüsten, zweck- und planlosen Abenteuern. Sie berufen sich noch immer gern auf mehr oder weniger fingierte französische Quellen, ihre Werke sind jedoch teils Kompilationen, teils Nachahmungen, teils freie Erfindungen. Wir nennen hier nur die bedeutendsten von ihnen. Unmittelbar unter dem Einfluß von Hartmanns Erec steht der sehr schwache Artusroman Lanzelot des Schweizer Klerikers Ulrich von Zatzikhofen, in dem die Erzählung von König Artus' Tode durch einen Wust von Abenteuern überwuchert wird. Hartmannschen und Wolframschen Stil sucht der Franke Wirnt von Gravenberg in seinem Artusroman Wigalois zu verbinden. Die späteren Dichter folgen den Spuren Wolframs und Gottfrieds, wobei allerdings Gottfrieds Sprachkunst nicht annähernd erreicht wird und gespreizte Unklarheit sich für Wolframsche Tiefe ausgibt. Eine neue Gattung, den poetischen Schwank, führt der „Stricker"[1]) in die deutsche Dichtung ein. Seine lustigen Erzählungen sind um die Gestalt des schelmischen Pfaffen Amis gruppiert, eines Vorläufers des späteren Till Eulenspiegel, auf den viele seiner Schwänke übergegangen sind. Das weitaus wertvollste Stück dieser ganzen dichterischen Produktion, sowohl in formaler wie in inhaltlicher Beziehung, ist der „Meier Helmbrecht" des bayrischen Dichters Wernher, genannt der

[1]) Von ihm stammt auch ein unbedeutender Artusroman (Daniel vom blühenden Tal) und eine Bearbeitung von Konrads Rolandslied.

Gartenaere (um 1240). Die kleine Verserzählung gibt ein düsteres, aber außerordentlich wahrheitsgetreues Spiegelbild des niedergehenden Rittertums. Sie erzählt von einem nach ritterlichem Leben strebenden Bauernsohne, der es jedoch nur zu dem wüsten Leben des Raubritters bringt und schließlich ein Ende mit Schrecken nimmt. Die Form des kleinen Meisterwerkes ist einfach und schlicht, und der tiefe ethische Grundgedanke von dem ehrgeizigen Jüngling, der nach dem Höchsten strebt und das Zerrbild für das Wahre nimmt, eilt seiner Zeit weit voraus.

Der Meier Helmbrecht, diese Wirklichkeitsnovelle mit ihrem Gegenwartsstoff ragt einsam hervor aus der noch immer vorwiegend ritterlich orientierten Dichtung des 13. Jahrhunderts. Auf bayrisch-österreichischem Boden war der Name Wolframs noch die Zauberformel des dichterischen Erfolges. So gab um das Jahr 1270 ein bayrischer Dichter, Albrecht von Scharfenberg, eine umfangreiche strophische Dichtung, die Wolframs Titurelfragmente ins unendliche ausspinnt, den sogenannten „Jüngeren Titurel", als des Meisters eigenes Werk aus, und das ganze Mittelalter hat an Wolframs Verfasserschaft geglaubt. Die Strophenform dieses Gedichtes wurde schließlich gegen Ende des Jahrhunderts nachgeahmt in der Dichtung eines unbekannten Verfassers von Parzivals Sohne Lohengrin, in der die Geschichte dieses Helden, die Wolfram am Schluß seines Parzival kurz berührt, in aller Breite ausgeführt wird. Richard Wagner hat in seiner Oper Lohengrin den schönen Grundgehalt der Sage aus dem Abenteuerwust herausgeschält und durch die zauberhaft schöne Musik den Stoff veredelt und dem deutschen Volke wiedergeschenkt.

All die genannten Jünger Wolframscher Kunst sind bayrisch-österreichischer Abstammung oder doch in diesem Lande heimisch geworden. Auf schwäbisch-alemannischem Boden überwiegt naturgemäß der Einfluß Gottfrieds von Straßburg, wenn auch die Jünger seiner Form die bedenkliche Moral ihres Meisters nicht mitmachen. Wir nennen hier vor allem Konrad Fleck mit seinem anmutigen Epos „Flore und Blancheflor" (1220) und die beiden fruchtbaren Dichter Rudolf von Ems (Hohenems in der Schweiz) und Konrad von Würzburg. Beide suchen ihre Stoffe in dem Abenteuerroman außerhalb des Artuskreises, in dem internationalen, aus der Antike stammenden Novellengut und in der Legende. Von Rudolf nennen wir die Kaufmannsnovelle „Der gute Gerhart" und die Legende von „Barlaam und Josaphat", ein ins Christliche übersetztes Leben Buddhas, das wie eine Nachblüte kluniazensischer Aszese anmutet. Konrad von Würzburg führt in einem allegorischen Gedichte seinen

Sanges- und Standesgenossen Wirnt von Gravenberg ein, dem die Frau Welt, ein berückend schönes Weib, erscheint, dessen Rücken jedoch von greulichem Ungeziefer bedeckt ist. Rührende Treue und unmenschliche Wildheit vereinigt das Gedicht „Herzmäre", das die weitverbreitete, durch Uhlands Ballade vom Kastellan von Coucy bekannte Sage von dem Ritter behandelt, der in wildem Rachedurst seiner Gemahlin das Herz ihres Geliebten zu essen gibt. In seiner umfangreichsten Dichtung nimmt Konrad — ebenfalls französischer Quelle folgend — den alten Stoff des Trojanerkrieges wieder auf und häuft in 40000 Versen Abenteuer auf Abenteuer, ohne doch damit zum Schlusse zu kommen.

4. Das nationale Volksepos.

a) Nibelungenlied.

Die ritterliche Dichtung entnahm ihre Stoffe und Formen französischen Mustern. Die alte nationale Heldensage, die noch dazu mit dem Makel des Heidnischen behaftet war, konnte dagegen nicht aufkommen. Aber in den Kreisen der Spielleute hielt sie sich, und auf bayrisch-österreichischem Boden, wo, wie wir sahen, die volkstümlichen Überlieferungen noch lebendiger waren als auf alemannischem, rheinfränkischem und schwäbischem Gebiet, erlebte sie eine fröhliche Urständ. Hier stieg im Nibelungenliede die alte fränkisch-burgundische Heldensage aus dem Dunkel der Vergessenheit plötzlich zum Licht empor.

Karl Lachmann hat versucht, das ganze Gedicht in einzelne „Lieder" aufzulösen, die echten Lieder herauszuschälen und das Übrigbleibende als verbindende Zutat des Überarbeiters zu erklären. Diese Annahme ist philologisch nicht zu halten, die Einheitlichkeit des Gedichtes ist zu groß dafür. Soviel ist sicher, daß das Lied aus den Kreisen der Fahrenden stammt, in denen die alten Rhapsodien über Siegfried und die Nibelungen von altersher, dem jeweiligen Zeitgeschmack angepaßt, vorgetragen wurden, und manche schwankartige Züge, wie das verunglückte Jagdfrühstück und der Wettlauf zum Brunnen vor Siegfrieds Ermordung, sowie die bevorzugte Rolle, die den Fiedlern und Spielleuten überall zukommt, weisen darauf hin, daß auch der Mann, der die alten Elemente umgoß und zum einheitlichen Kunstwerk formte, in diesen Kreisen zu suchen ist. Das Schicksal hat ihn in ewiges Dunkel gestellt; wer es auch gewesen sein mag, es war ein Mann, der alle Leiden und alle Freuden, alle Tugenden und alle Fehler der deutschen Seele kannte, und in dem sich alle geistigen und sittlichen Kräfte des deutschen Herzens zur dichterischen Intuition verklärten.

Seit der Entstehung der Sage in der Völkerwanderung bis zu ihrer Ausgestaltung im Nibelungenliede sind Jahrhunderte darüber hingerauscht und haben im Wechsel der Zeiten ihr Kleid mannigfach verändert. Das mythische Element ist ganz in den Hintergrund getreten, die Sage ist in jeder Hinsicht vermenschlicht und verritterlicht worden. Siegfried, der in der alten Sage unerkannt im Walde aufwächst, wird zu einem Königssohn aus Niederland, und seine Schwertleite wird — wohl in Erinnerung an das Mainzer Pfingstfest — ausführlich beschrieben. Dieser Königssohn zieht nach Worms, um dort die Liebe der burgundischen Königstochter Kriemhilde zu erringen, von deren Schönheit er Wunderdinge gehört hat. Während der Held sich der Königsburg nähert, berichtet der grimme Hagen von Tronje von seinen Taten: daß er dem Zwerg Alberich die unsichtbar machende Tarnkappe und den Nibelungen ihr Reich und ihren unermeßlichen Goldschatz entrissen hat, und daß er den Lindwurm erlegt hat und durch dessen Blut bis auf eine Stelle zwischen den Schultern unverwundbar geworden ist. Hier schimmern zum erstenmal die mythischen Elemente der Sage durch; in meisterhafter Komposition bannt sie der Dichter in die Erzählung Hagens und rückt dadurch diese fremdartigen Dinge aus der ritterlichen Gegenwartswelt in nebelhafte Ferne. Mit Siegfrieds Hilfe gewinnt der Burgundenkönig Gunther die Hand der mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Königin Brunhilde von Isenland.

Der Lohn für den Beistand ist die Hand der anmutigen Kriemhilde, über die der Dichter allen Glanz des ritterlichen Preises der Frauenschönheit ausgegossen hat. Das Lied berichtet dann von der Doppelhochzeit, von Siegfrieds und Kriemhildes Eheglück, von dem verhängnisvollen Zank der Königinnen und der daraus folgenden Ermordung Siegfrieds durch den wilden Hagen.

Furchtbar ist Kriemhildens Schmerz an Siegfrieds Leiche. Die Darstellung gehört dichterisch zu dem Großartigsten, was die deutsche Literatur überhaupt aufzuweisen hat. Als die Gebrochene sich wieder aufrichtet, ist aus dem sanften, liebenden Weibe eine glühende, auf Rache sinnende Hasserin geworden. Ihr Haß erhält in der Folge neue Nahrung, als Hagen den Nibelungenhort, der in Kriemhilds Hand gefährlich zu werden droht, in den Rhein versenken läßt. An den Besitz des Hortes — auch eine verblaßte Erinnerung aus der alten Sagenform — ist der Name der Nibelungen geknüpft, seit die Burgunden ihn sich angeeignet haben, führen sie auch den unheilbringenden Namen seiner Besitzer.

Kriemhilde trägt ihren Haß am Hofe ihrer Brüder dreizehn Jahre lang, dann folgt sie der Werbung des mächtigen Hunnenkönigs

Etzels, weil sie glaubt, an der Seite dieses Völkerfürsten ihre Rache am ehesten befriedigen zu können. Auf ihre Veranlassung lädt Etzel nach abermals dreizehn Jahren seine Schwäher an seinen Hof, und nun tobt sich Kriemhildens Rache in dem furchtbaren Blutbade aus, das nur König Etzel, Dietrich von Bern und den alten Hildebrant übrigläßt.

Dieser Sang von der „Nibelunge Not" ist ein Heldenlied von gigantischer Größe, in dem die heroische Grundlage der Sage den Sieg über die Verritterlichung davongetragen hat. Ergreifend ist der Gewissenskonflikt des edlen Rüdiger, der für seinen Lehnsherrn Etzel in den Kampf gegen seine Gastfreunde eingreifen muß. Er fällt im Zweikampf gegen Gernot von dem Schwerte, das er diesem selbst als Gastgeschenk verehrt hat.

Interessant und lehrreich ist der Vergleich des Nibelungenliedes mit der alten Sage, wie sie uns in den Liedern der Edda vorliegt. Es muß zugegeben werden, daß das treibende Motiv, die Erweckung Brunhildens durch Siegfried, sein Verlöbnis mit ihr und seine unbewußte Untreue, der Vermenschlichung und Verritterlichung der Sage zum Opfer gefallen ist. Brunhildens Walkürennatur ist völlig verblaßt, nur ihre ungewöhnliche Kraft erinnert noch daran; Siegfrieds Bekanntschaft mit ihr ist zwar erwähnt, aber nicht erklärt, und Brunhildens Verhalten zu ihm ist durch nichts motiviert. Auch sonst hat die Darstellung viel von ihrem heroischen Gehalt verloren. Wie großartig ist das Bild des Sonnenhelden, der furchtlos durch die Waberlohe reitet, wie erhaben Brunhildens Ausgang, die in freiwilligem Sühnetod dem geliebten Helden in die Flammen folgt! Nordlichtsflammenglut leuchtet aus den Eddaliedern, während der Nibelungendichter sich abmüht, mit dem fremdartigen, so gar nicht in seine Welt passenden Stoffe zurechtzukommen. Um dieser Schwäche willen hat man vielfach der nordischen Sage ästhetisch den Vorzug gegeben und dabei das ganze Nibelungenlied zurücksetzend beurteilt, ohne doch dabei zu bedenken, wie das mittelalterliche Epos als Ganzes genommen trotzdem unendlich reicher an ethischem Gehalt und dichterischen Schönheiten ist, und wie viel näher im Grunde genommen die Menschen des Nibelungenliedes unserer Anteilnahme stehen als die Heroen der alten Sagenfassung. In dem zweiten burgundischen Teil der Sage hat das Nibelungenlied sodann die Motivierung völlig verändert. In der germanischen Heldenzeit sind die Bande der Blutsverwandtschaft die stärksten Triebe des sozialen Lebens, sie sind insbesondere immer stärker als die Bande der Gattenliebe. So vermag auch Siegfrieds Ermordung, zumal sie durch Brunhildens, der Anstifterin, freiwilligen Tod bis zu einem gewissen Grade ihre Sühne

gefunden hat, Gudrun-Kriemhilde nicht von der Seite ihrer Brüder zu lösen, und es ist verständlich, daß sie an Etzel den Tod ihrer Brüder rächt. Im 13. Jahrhundert haben sich dagegen die Anschauungen geändert. Dem Nibelungendichter, dessen Zeit so viel von Liebeslust und -leid zu sagen wußte, ist die Liebe zur stärksten Triebfeder des Handelns geworden: Kriemhilde rächt an ihren Blutsverwandten den Tod ihres Gatten.

Der größte künstlerische und ethische Vorzug des Nibelungenliedes liegt in der Entwicklung und Durchbildung der Charaktere. Siegfried verleugnet keinen Augenblick seine Verwandtschaft mit dem Sonnengotte Baldur der nordischen Göttersage. Ehrlich und arglos, tapfer und hilfsbereit, voller Übermut und Frohsinn tritt er uns entgegen, seiner sonnigen, sieghaften Persönlichkeit fliegen alle Herzen zu. Die bedeutendsten Charaktere aber sind die beiden Gegenspieler Hagen und Kriemhilde. Diese letztere lernen wir kennen als das anmutige, hingebende Weib, und sehen, wie sie sich unter Schmerz und Haß zur rasenden Furie entwickelt. Umgekehrt gewinnt Hagen, die Verkörperung der Nachtseite des Rittertums, im Verlaufe der Dichtung mehr und mehr. Der unerschrockene, scharfblickende, in unerbittlicher Logik denkende und handelnde Recke, an dessen Wiege die Grazien so gänzlich ausgeblieben sind, von Anfang an Siegfrieds äußerer und innerer Gegensatz, ist meisterhaft gezeichnet. Allerdings ist die Ermordung eine unrühmliche Tat, aber auch sie entspringt schließlich dem Grundzuge seines Wesens, der Treue gegen seinen Herrn. Und Treue um Treue bewahren die Nibelungenhelden, Hagen allen voran, bis zum Tode. So wird das Nibelungenlied zu einem Hohenliede der Liebe und der Treue. In reckenhafter Einseitigkeit, weit entfernt von der „mâze" der höfischen Dichter, handeln die Personen nach den Grundtrieben ihres Wesens, unbekümmert um die Folgen. Der Vergleich mit einem andern Hohenliede der Liebe drängt sich auf, mit Gottfrieds Tristan; es ist wie der Tannenduft auf Bergeshöhen gegen die atembeklemmende Luft eines Orchideentreibhauses: nationaler Volksgeist gegen höfische Überkultur und Unnatur.

Das Lied ist zwischen 1205 und 1225 entstanden. Seine große Verbreitung beweisen die zahlreichen erhaltenen Handschriften; die wichtigsten von ihnen sind die Hohenems-Münchener (A), die St. Gallener (B) und die Hohenems-Laßbergische (C). Die zweitgenannte steht der ursprünglichen Fassung des Liedes am nächsten. Ihnen allen ist nach dem erschütternden Ausgange noch ein Gedicht in kurzen Reimpaaren angehängt, „die Klage" genannt, eine schwache Fortsetzung von einem späteren Dichter, bemerkenswert eigentlich nur dadurch, daß es den Bischof Pilgrim von Passau als den Mann nennt,

der die Niederschrift der furchtbaren Geschehnisse veranlaßt haben soll — eine alte Überlieferung, die die neueste Forschung in der Annahme einer ursprünglich lateinischen „Nibelungias" wieder aufgenommen hat.

Die Form des Liedes ist strophisch, vier paarweise gereimte Langzeilen mit Zäsur in der Mitte, jeder Halbvers mit drei, der letzte mit vier Hebungen. Die Ausgänge der ersten Halbverse sind klingend, die der zweiten stumpf, wobei zu beachten ist, daß in der mittelhochdeutschen Metrik zwei kurze Silben im Versausgang als eine lange Silbe zählen, also einem stumpfen Versausgange gleichzuachten sind. Nur selten finden sich Binnenreime der Halbverse wie in der ersten (von Lachmann für unecht erklärten) Strophe:

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit
von helden lobebaeren, von grôzer kuonheit,
von fröuden hôchgezîten, von weinen und von klagen,
von küener recken strîten, muget ir nu wunder hoeren sagen.

Von den zahlreichen Übersetzungen ist die von Simrock die genaueste, die von Legerlotz die lesbarste. Einen so kongenialen Bearbeiter wie Wilhelm Hertz für den Parzival und Tristan hat das Nibelungenlied bisher nicht gefunden. Um so bedeutender ist die literarische Auswirkung des Liedes in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bis ins 15. Jahrhundert war es allgemein bekannt, dann verfiel es der Vergessenheit. Nur im Volksbuch vom gehörnten Siegfried lebte die Sage noch fort und wurde nach dieser Quelle von Hans Sachs dramatisch bearbeitet. Die Wiederbelebung des Liedes ist Bodmers Verdienst, der im Jahre 1757 den zweiten Teil „Chriemhilden Rache" herausgab. Die erste vollständige Ausgabe besorgte der Schweizer Christoph Heinrich Myller 1787, nach ihm Friedrich Heinrich v. d. Hagen 1810 ff., Lachmann, Zarncke und viele andere. Sehr bald bemächtigten sich die Dramatiker des dankbaren Stoffes. Aus der schier unübersehbaren Reihe von Nibelungendramen heben sich zwei der gigantischsten Werke des 19. Jahrhunderts hervor, Hebbels Nibelungentrilogie und Richard Wagners vierteiliges Musikdrama „Der Ring des Nibelungen", welches allerdings nicht dem Nibelungenliede, sondern der alten Götter- und Heldensage der Edda folgt und den Stoff mit großer Kühnheit der Entfaltung seiner tiefsinnigen Gedanken dienstbar macht. Durch diese beiden Werke, namentlich durch das letztere, ist die Nibelungensage recht eigentlich wieder im deutschen Volke lebendig geworden. Dagegen ist Wilhelm Jordans umfangreiches Stabreimepos „Die Nibelungen" nur zu einem Zerrbild der Sage geworden, bei dem einzelne unleugbare dichterische Schönheiten nicht über die Haltlosigkeit des Ganzen hinwegzutäuschen vermögen.

b) Dietrichsepen.

Trotzdem die fränkisch-burgundische Sage im Nibelungenliede in Oberdeutschland eine einzig dastehende dichterische Gestaltung gefunden hat, stand doch die ostgotische Dietrichsage, die von jeher in Oberdeutschland heimisch gewesen war, an Volkstümlichkeit an erster Stelle. Ein zusammenhängendes Dietrichsepos hat allerdings das 13. Jahrhundert nicht hervorgebracht. Wir besitzen nur eine Reihe kleinerer Einzelepen von Dietrich von Bern deren poetischer und sagengeschichtlicher Wert sehr verschieden ist. Den Kernpunkt der Sage behandeln die beiden Gedichte „Dietrichs Flucht“ und „Die Rabenschlacht“. Als Verfasser wird ein Österreicher, Heinrich der Vogler, genannt, die Entstehungszeit ist um 1280 anzusetzen. Im ersten Gedicht wird erzählt, wie Dietrich von seinem Oheim Ermanrich aus seinem Reiche verdrängt wird. Die Rabenschlacht (Raben = Ravenna) besingt einen mißglückten Versuch Dietrichs, sein Reich wiederzuerobern. In der Form zeigen die beiden Gedichte eine recht ungeschickte Vermischung volksmäßiger und höfischer Elemente. Ihnen schließt sich das Lied von „Alpharts Tod“ an. Es schildert eine Episode aus den Kämpfen, die Dietrichs Flucht vorangehen. Die schöne Dichtung ist leider nur in einer wüsten Überarbeitung erhalten, die der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört. Die Form ist die etwas abgeänderte Nibelungenstrophe.

Andere Lieder von den Taten Dietrichs sind — indem wir hier einige ganz unbedeutende Machwerke übergehen — die Dichtungen „Das Eckenlied“ (Ecken Ausfahrt), die Erzählung von dem Riesen Ecke, der auszieht, um den Berner zu bestehen, und dabei Sieg und Leben verliert, das Lied vom Riesen Sigenot, der den jugendlich unbesonnenen Dietrich besiegt, aber von dessen Waffenmeister Hildebrant überwunden wird, und das Märchen vom Zwergkönig Laurin, den Dietrich mit seinen Helden in seinem Rosengarten aufsucht und nach hartem Kampfe gefangennimmt. Das Eckenlied ist eine spielmännische Bearbeitung einer alten, aus mythischen Elementen erwachsenen Sage, die beiden andern, die dem Dichter Albrecht von Kemenaten zugeschrieben werden, sind schwankfrohe Schöpfungen freier Spielmannserfindung unter Benutzung gangbarer Märchenmotive. Das reizvolle, anmutige Gedicht von König Laurin und seinem Rosengarten steht durch seine Märchenromantik und die Lokalisierung im Tiroler Lande, an dem das deutsche Gemüt mit besonders inniger Liebe hängt, unserm Empfinden besonders nahe. Eckenlied und Sigenot stammen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, König Laurin gehört dem Anfang dieses selben Jahrhunderts an, die

erhaltenen Handschriften gehören jedoch in dieselbe Zeit wie die beiden andern Gedichte. Alle drei sind in einer dreizehnzeiligen Strophenform mit verschlungenen Reimen gehalten.

Es lag für die Phantasie der Spielleute nahe, die beiden größten Sagenhelden Dietrich und Siegfried im Kampfe einander gegenüberzustellen. Aus diesem Bestreben heraus sind die beiden Dichtungen „Biterolf" und „Der Rosengarten" entstanden, die die Kämpfe Dietrichs und seiner Gesellen mit Siegfried und König Gunthers Helden zum Gegenstand haben, wobei die Berner Helden von den oberdeutschen Spielleuten entschieden bevorzugt werden: im Kampfe mit Siegfried bleibt Dietrich Sieger.

Die uns bekannten Dietrichsepen enthalten nicht alles, was die Sage von dem Berner zu erzählen wußte, und es ist anzunehmen, daß uns vieles ehemals Vorhandene verlorengegangen ist. Von Dietrichs Heimkehr nach dreißigjähriger Verbannung, von der das Hildebrantslied des 10. Jahrhunderts zu berichten wußte, und von seinem Ende ist uns keine Dichtung des 13. Jahrhunderts erhalten. Und doch wissen wir aus andern Quellen, daß die Sage sich auch hiermit eifrig beschäftigte. Von seinem Ende wird berichtet, daß der unbesiegte Held durch übernatürliche Gewalten von der Erde entrückt wird, gewiß ein alter, echter Sagenzug. Die Geistlichkeit stand der Sage, die auf den Arianer Theoderich zurückgeht, mit leidenschaftlichem Hasse gegenüber, und bereits die Kaiserchronik weiß zu berichten, daß der Ketzer vom Teufel geholt worden sei. Die Spielmannsdichtung verweilt dagegen mit Vorliebe bei dem jugendlichen, tatenfrohen Dietrich, der umgeben ist von einer gleichgestimmten Heldenschar und auf Abenteuer auszieht, um mit Recken und Riesen zu kämpfen. Die Sitte der altgermanischen Gefolgschaft klingt in dieser Heldenschar nach, die einen so ganz anderen Eindruck macht als die gezierte höfische Gesellschaft an König Artus' Tafelrunde. Der hervorragendste Held aus Dietrichs Umgebung ist sein Waffenmeister Hildebrant, das Urbild der unerschütterlichen Heldentreue. In wirkungsvollem Gegensatz zu den jungen Brauseköpfen verkörpert er von Anfang an das bedächtige Alter mit seiner überlegenen Weisheit; er warnt vor Torheiten, weiß aber im rechten Augenblick auch dem Launenhaften den Kopf zurechtzusetzen und den Unschlüssigen zu kühnem Handeln zu drängen.

Die heroische Grundlage der alten Heldensage hat sich auch im Gewande der Spielmannsdichtung erhalten. Wie in der ganzen germanischen Sagenwelt ist auch hier die Heldenehre und Heldentreue das treibende Motiv des Handelns, und ihre Verletzung der Gegenstand der tiefsten Verachtung, und ebenso wie die Nibelungenrecken

folgen auch Dietrich und seine Gesellen, weit entfernt von höfischer „mâze", dem triebhaften, einseitigen Verlangen ihrer Heldennatur, durch keine Konvention beengt und durch keine Rücksicht gebunden.

c) Gudrun.

Ein Dietrichsepos ist uns das Mittelalter schuldig geblieben. Dafür hat die für Oberdeutschland eigentlich recht abseitsliegende friesische Gudrunsage kurz nach dem Nibelungenliede eine großzügige epische Ausgestaltung im Gudrunliede gefunden. Die Sage war zwar in Deutschland nicht unbekannt — schon der Pfaffe Lambrecht kennt den Stoff —, aber sie erreichte nicht entfernt die Beliebtheit der anderen in Oberdeutschland bodenständigen Sagen; das Gedicht ist in einer einzigen, stark überarbeiteten und entstellten Handschrift erhalten, die zu der Sammlung gehört, die Kaiser Maximilian am Anfang des 16. Jahrhunderts im Schlosse Ambras bei Innsbruck anlegen ließ.

Den Kern der Sage bildet ein Mythus, der sich schon in der jüngeren Edda findet, die Erzählung von einem Frauenraub und den daran anschließenden Kämpfen — wenn man den Vergleich wagen will, die Keimzelle einer nordischen Trojanersage. Hedin raubt Hilde, die Tochter Högnis, dieser setzt dem Entführer nach und holt ihn auf einer Insel ein. Es entbrennt ein mörderischer Kampf, der bis zum Abend währt. In der Nacht erweckt Hilde durch Zauberkünste die Erschlagenen zu neuem Leben, und der Kampf beginnt am nächsten Tage von neuem. Das setzt sich fort bis zum Tage der Götterdämmerung, dem Weltuntergang der nordischen Eschatologie. Diese Sage spaltete sich in zwei Entführungsgeschichten, in den Raub von Hagens (Högnis) Tochter Hilde durch den grimmen Wate und den sangeskundigen Horand, die Abgesandten des Königs Hettel (Hedin) aus dem Geschlechte der Hegelingen, und in die Entführung und Wiedergewinnung von Hettels und Hildes Tochter Gudrun. Diese an sich ganz selbständigen Sagengestaltungen wurden frühzeitig verbunden und bilden die Grundlage des Gudrunliedes. Eine phantastische Vorgeschichte, die Jugendgeschichte von Hildes Eltern, wurde von deutschen Spielleuten hinzuerfunden und aus der Rüstkammer der Wunderwelt der Kreuzzugsdichtung ausgeschmückt. Auch die Erzählung von Hildes Entführung bewegt sich in der Motivwelt des Gedichts von König Rother. Das Hauptgewicht liegt nach Inhalt und Umfang in der Erzählung von Gudruns Schicksalen und Leiden. Starke historische Erinnerungen an die Kämpfe der Wikingerzeit und die Eroberungszüge der Normannen haben an der Ausgestaltung dieses Teiles der Sage und der Dichtung mit-

gewirkt. Das Gedicht erzählt von Gudruns Entführung durch die Normannen, von dem Kampf auf dem Wülpensande, in dem Gudruns Vater von der Hand des Normannenkönigs den Tod findet, von den Leiden der Jungfrau, von ihrer standhaften Treue und glücklichen Heimholung.

Das ritterlich-höfische Element tritt im Gudrunliede mit seinem fremdartigen, aus dem noch recht wenig vom Rittertum beleckten Norden stammenden Inhalt noch mehr hinter dem heroischen zurück, von den Dietrichsepen ganz zu geschweigen. So ist z. B. in dem alten Wate — der Name ist etymologisch verwandt mit Wotan — deutlich seine Herkunft von den Sturmgottheiten der Mythologie zu erkennen. Der Engel in Schwanengestalt, der Gudrun ihre bevorstehende Befreiung verkündet, ist natürlich eine ins Christliche umgebildete Schwanenjungfrau. Trotzdem erscheint das Gudrunlied milder und weicher als der furchtbare Vernichtungssang von der Nibelunge Not. Das liegt an dem versöhnlichen Ausgang, auf den die Erzählung von Anfang an hinstrebt, es liegt aber auch daran, daß eine hehre, reine Frauengestalt im Mittelpunkte steht, die ganz im Gegensatz zu der Kriemhilde des Nibelungenliedes nie aus den Grenzen der Weiblichkeit heraustritt, das edelste Frauenbild, das die mittelhochdeutsche Dichtung geschaffen hat.

Die Form des Gudrunliedes ist die etwas abgeänderte Nibelungenstrophe. Die beiden letzten Zeilen haben klingende Reime, die letzte Halbzeile fünf statt vier Hebungen. Herausgegeben wurde das Lied zum erstenmal im Jahre 1820 durch Fr. H. von der Hagen. Seitdem ist es oft als die deutsche Odyssee neben dem Nibelungenliede, der deutschen Ilias, bezeichnet worden. Trotz aller Hochschätzung, die das Gedicht im 19. Jahrhundert erfahren hat (namentlich Wilhelm Scherer stellt es außerordentlich hoch), ist doch die literarische Nachwirkung ganz gering gewesen, was wohl hauptsächlich darin seinen Grund hat, daß der heroische Stoff mit dem fröhlichen Ausgang einer dramatischen Bearbeitung hartnäckigen Widerstand entgegensetzt.

d) Ortnit und Wolfdietrich.

Wie das höfische Epos, so sank auch das volksmäßige rasch von seiner Höhe herab. Das beweisen die Dichtungen, die die Ortnit- und Wolfdietrichsage zum Gegenstand haben. Sie liegt in zwei selbständigen Gedichten vor, die wahrscheinlich von demselben Verfasser herrühren. Der Ortnit erzählt eine der seit der Kreuzzugdichtung beliebten Entführungsgeschichten. König Ortnit von Lamparten (Lombardei) gewinnt Sidrat, die Tochter eines grimmen Heidenkönigs, die in der Taufe den Namen Liebgart erhält. Der tückische

Schwiegervater sendet ihm, Versöhnung heuchelnd, eine Brut junger Lindwürmer, die, als sie herangewachsen sind, furchtbaren Schaden anrichten. Im Kampfe mit ihnen findet Ortnit den Tod. Das Gedicht von Wolfdietrich bildet die unmittelbare Fortsetzung des Ortnit. Der Kern der Sage ist auch hier das alte, edle Treuemotiv, nämlich die Aufopferung der Gefolgsmannen und ihre Rettung durch ihren Herrn. Die Dichtung ist in mehreren stark abweichenden Bearbeitungen auf uns gekommen, deren eine noch die Vorgeschichte von Wolfdietrichs Vater Hugdietrich, eine Wiederaufnahme des Entführungsmotivs aus dem Rother und dem Ortnit, hinzufügt.

Wolfdietrichs Schicksale erinnern stellenweise stark an Dietrich von Bern und sind zum großen Teil auch aus derselben sagengeschichtlichen Quelle geflossen. Die späte Sagendichtung, die ja überhaupt das Bestreben zeigt, alles vorhandene Sagengut zyklisch zu verbinden, hat auch die beiden Dietriche genealogisch zusammengebracht. Wolfdietrich wird zu des Berners Ahnherrn gemacht und so die zweifellos jüngere Wolfdietrichsage zur Vorgeschichte der gotischen Heldensage gestempelt.

Die Sage von Ortnit und Wolfdietrich steht zu sehr im Schatten des Nibelungenliedes und der Dietrichsepen, als daß sie mit ihnen in Wettbewerb treten könnte. Aus der edlen Form des Nibelungenliedes und der Gudrun, von der auch die besseren Dietrichsepen noch zehren, fällt die Wolfdietrichsdichtung in einen plumpen Spielmannston zurück, der wohl dem immer roher werdenden Geschmack der Zeitgenossen gefallen konnte, aber der Veredelung der Sage hinderlich sein mußte. So ist das Grundmotiv derart von zwecklosen und abgeschmackten Abenteuern überwuchert, daß es darunter schier zu ersticken droht.

5. Didaktik.

Ein Zeichen für den Niedergang der dichterischen Kraft eines Zeitalters ist das Überhandnehmen der Lehrdichtung. An Stelle der naiven dichterischen Produktion aus der Tiefe der Seele heraus tritt ein überlegtes und bewußtes Reimen, dessen Zweck nicht ist, zu ergötzen und zu erbauen, sondern zu belehren. Teils in kurzen gnomischen Sprüchen, teils in weitschweifigen Lehrgedichten geben die Dichter ihre Gedanken und Meinungen von sich. Diese Erzeugnisse der Nützlichkeitspoesie, von denen wir hier nur die wichtigsten betrachten, sind uns besonders deshalb wertvoll, weil sie die Wirklichkeit des Lebens im 13. Jahrhundert vor uns erstehen lassen und so ein treues Bild der Zeit geben, während die Epik und höhere Lyrik nur zu oft

ein erträumtes Märchenland und eine konventionelle Formelwelt aufbauen, von der die tatsächlichen Lebensverhältnisse weit entfernt sind.

Der bedeutendste unter diesen Dichtern, an dem wir auch heute noch ein ästhetisches Vergnügen haben können, ist der Epigrammatiker Freidank, der unter dem Titel „Bescheidenheit" den ganzen Schatz der deutschen Spruchweisheit, eigene Erfindung mit altem Volksgut vereinend, in kurzen, scharfgeschliffenen Sinnsprüchen ausschöpfte. Als Parteigänger Friedrichs II., den er auf dem Kreuzzuge 1228 begleitete, kämpft er gegen Papst und Pfaffenwirtschaft. Alle menschlichen Gebrechen weiß er treffsicher zu kennzeichnen. Sein Werk ist ebenso ein Spiegel der Zeit wie ein Beweis dafür, daß „der kleine Gott der Welt stets vom gleichen Schlage bleibt". Das Werk fand weite Verbreitung und wurde noch Anfang des 16. Jahrhunderts von Sebastian Brant bearbeitet.

Ein eigenartiges Zeugnis dafür, daß die deutsche Dichtung ihre Wellen auch über die Sprachgrenze hinaus schlug, ist der „Welsche Gast" des Friauler Domherrn Thomasin von Zirclaere (Cerchiari), eine Tugend- und Anstandslehre von 15000 Versen, ganz im Sinne ritterlicher Zucht und Sitte. Als Anhänger der päpstlichen Partei ist er ein Gegner Walthers von der Vogelweide, den er als Volksverführer bekämpft.

Ans Ende des 13. Jahrhunderts gehört endlich der wackere Bamberger Schulmeister Hugo von Trimberg, der Bewunderer Walthers von der Vogelweide. Sein endloses Lehrgedicht, der „Renner", verbreitet sich über alle Dinge des menschlichen Lebens vom Standpunkte der bürgerlichen Nüchternheit aus gesehen, ein Zeichen dafür, daß das Rittertum seine Führerrolle auf geistigem Gebiete an das Bürgertum abzugeben beginnt. Hugo von Trimberg macht ausgiebigen Gebrauch von der Allegorie, die sich in allen Zeiten künstlerischen Niedergangs vordrängt. Wo die Kraft des Dichters zu symbolischer Gestaltung nicht ausreicht, tritt die bequeme Allegorie an ihre Stelle, die nicht imstande ist, ihre Figuren mit Blut und Leben zu erfüllen.

6. Prosadenkmäler.

Neben der poetischen Produktion ist die nicht dichterische Prosa in diesem Zeitraume an Umfang sehr gering. Die Sprache der Wissenschaft war das Lateinische, auch die Geschichtsdarstellung bediente sich der lateinischen Sprache, oder sie wurde zur poetischen Reimchronik. Deutsch schrieb man nur — neben dem Lateinischen — in den Geschichts- und Rechtsquellen, den Urkunden (allgemeiner Landfrieden von 1236) und den Weistümern (Rechtsentscheidungen,

von Jacob Grimm in sieben Bänden gesammelt). Doch besitzen wir ein großartiges Denkmal deutscher Prosa aus dem 13. Jahrhundert in der bedeutendsten deutschen Rechtsquelle, der ersten Kodifizierung des sächsischen Landrechts, dem „Sachsenspiegel" (Spiegel der Sassen) des anhaltischen Ritters Eike von Repkow (urkundlich bezeugt 1203—33). Zuerst lateinisch, dann niederdeutsch abgefaßt und schließlich in die Mundart Mitteldeutschlands übertragen, war dieses erste deutsche Gesetzbuch weit verbreitet und wurde auch in Oberdeutschland die Grundlage des allgemeinen deutschen Rechts im „Spiegel der deutschen Leute" (1235) und anschließend im „Schwabenspiegel" (um 1270). Während in der Poesie der Schwerpunkt durchaus in Süddeutschland liegt, sehen wir in den Dingen des praktischen Lebens zum erstenmal den mitteldeutschen Einfluß sich über ganz Deutschland ausbreiten. Das poetisch wenig fruchtbare, nüchterne und praktisch tüchtige Mitteldeutschland auf der Grenze des hoch- und niederdeutschen Sprachgebietes trägt über den sangesfrohen Süden den Sieg davon. Das allgemeine Rechtsbuch des Ritters von Repkow aber ist ein bedeutsamer Schritt auf dem Wege der Überwindung deutscher Eigenbrötelei und der Erweckung deutschen Gemeinschaftsgefühles.

Gegenüber diesem Werke des praktischen Verstandes führt uns die Prosaliteratur des deutschen Südens wieder, wenn auch nicht in die Dichtung, so doch in die religiöse Gefühlswelt zurück in den Denkmälern der deutschen Predigt. Seit 1220 begannen die Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner, die schon unter Papst Innocenz III. hervorgetreten waren, sich in Deutschland festzusetzen. Der Geist von Cluny wird in ihnen wieder lebendig. Die Dominikaner als die vornehmeren gaben sich der Pflege der Wissenschaften hin. Albertus Magnus († 1280 in Köln), der Begründer der abendländischen Gelehrsamkeit und der Wiedererwecker des Aristoteles in der kirchlichen Wissenschaft, und sein größerer Schüler, der Italiener Thomas von Aquino, der „Doctor angelicus", dessen Philosophie in der Kirche kanonische Geltung erlangt hat, gehören dem Dominikanerorden an. Die Franziskaner waren populärer. Als Wanderprediger zogen sie durch die Lande und erklärten dem Weltleben den Krieg. Zu nennen ist hier vor allem der Name Berthold von Regensburg. Von der Mitte des Jahrhunderts bis zu seinem Tode 1272 entfaltete dieser sprachgewaltige Prediger als feuriger Apostel der Buße eine hinreißende Beredsamkeit. Seine Predigten wurden von seinen Zuhörern nachgeschrieben und der Mit- und Nachwelt überliefert. Das sind freilich ganz andere Klänge als der Sang von der Nibelunge Not oder die Mär von

König Artus' Tafelrunde. Der Bußprediger spricht nicht zu der ritterlichen Gesellschaft auf der Burg, sondern zu der Masse des Volkes, die sich in den Städten zusammenballt und in der Zeit der werdenden städtischen Kultur zu einer Macht wird, mit der die Welt rechnen muß. An den Predigern des 13. Jahrhunderts dürfen wir nicht vorübergehen, wenn wir das Geistesleben des Zeitalters in seiner Gesamtheit erfassen wollen.

V. Das bürgerliche Zeitalter.

1. Einleitung.

Auf die kurze Blütezeit der mittelhochdeutschen Dichtung folgte ein langer Verfall. Wie konnte es kommen, daß es mit dem deutschen Schrifttum so schnell bergab ging? Ein Blick auf den Aufbau des materiellen und geistigen Lebens der Zeit gibt uns Antwort. In Wirklichkeit bedeutet die ritterliche Dichtung nur den Abschluß der ersten Periode deutschen Geisteslebens, welche wir als die Heldenzeit bezeichnen können. Die Dichtung dieser Zeit ist durchaus aristokratisch. Man hat bei ihr stets den Eindruck, als habe die Welt nur aus Königen und Helden bestanden, jedenfalls sei sie nur für diese dagewesen. Die Aufnahme des Christentums hat zunächst den Geist des deutschen Volkes wenig zu verändern vermocht. Erst die kluniazensische Reform entschied auch innerlich im Bewußtsein des Volkes den Sieg des Christentums. Gleichzeitig mit dem Untergang der Hohenstaufen tritt nun mit der städtischen Kultur eine neue Macht in die deutsche Geschichte ein, von der das alte Germanentum noch nichts wußte. Und im städtischen Bürgertum ruht künftighin der Schwerpunkt des deutschen Geisteslebens. Das Rittertum hört auf, der alleinige Träger nationaler Bildung zu sein, ein neuer, bürgerlicher Adel kommt im städtischen Patriziat auf, der Familienname des Bürgers beginnt sich ebenso festzusetzen wie der Geschlechtsname des Ritters. Christentum, Bürgertum und Wissenschaft sind die treibenden Kräfte des neuen Zeitalters, das man so ganz fälschlicherweise als das dunkle Mittelalter verschrien hat — als ob nicht in unsern Tagen die Unvernunft viel schlimmer wäre als jemals in den Zeiten des finstersten Aberglaubens! — In dieser Zeit des Werdens ist allerdings für poetische Betätigung kein Platz, und die schöpferischen Kräfte der Nation sind durch andere Dinge vollauf in Anspruch genommen. Innerhalb der auf der Grundlage christlicher Weltanschauung erwachsenden städtischen Kultur sucht und findet der

einmal vorhandene künstlerische Geist des Volkes andere Wege der Betätigung als gerade die Dichtung. Die Poesie wird abgelöst durch die Künste, die besser in den Dienst der praktischen Anforderungen des Lebens gestellt werden können: die Baukunst und die Malerei. Es wird der Stolz der städtischen Gemeinwesen, ihrem Gotte ein würdiges Haus zu errichten, und an Stelle der breitgestellten, erdwuchtenden romanischen Bauweise tritt die himmelstrebende Gotik. Das Steingedicht Meister Erwins, das Straßburger Münster, und die Anfänge des Kölner Domes sind die unvergänglichen Zeugen dieser Betätigung deutschen Geistes, und am Ende der Periode, während die deutsche Dichtung noch im Zustande trostloser Versunkenheit befangen war, stehen die größten Maler der deutschen Zeit: Dürer, Holbein und Grünewald. Daneben soll nicht bestritten werden, daß sich in der Dichtung immer die feinste Blüte des Geistes offenbaren wird. Wie am Ende des 12. Jahrhunderts nach einer jahrhundertelangen Entwicklung Wolfram von Eschenbach erstand, so bedurfte es einer 600jährigen Entfaltung des deutschen Bürgergeistes, bis aus dem Schoße des städtischen Bürgertums der größte dichterische Genius hervorging: Johann Wolfgang Goethe.

2. Die religiöse Bewegung. Mystik.

In dem Zeitalter, in dem das Alte abstirbt und neue Triebe des geistigen Lebens gewaltig nach oben drängen, in dem die neue städtische Kultur noch nicht den rechten geistigen Rahmen gefunden hat, in dem sich der Geschmack verschlechtert und die Freude am Grobsinnlichen und Unanständigen überhandnimmt, greift neben alledem eine Verinnerlichung des religiösen Empfindens Platz, die wir mit dem Namen „Mystik“ bezeichnen. Von den Volkspredigern des Franziskanerordens war die Bewegung ausgegangen, die Dominikaner Meister Eckart, Tauler und Suso (Seuse) führten der vornehmen Tradition ihres Ordens gemäß nicht durch grobschlächtige, auf Massenwirkung berechnete Agitation, sondern durch Rede und Schrift innerhalb des Klosters die deutsche Mystik zur Höhe der Empfindung, und sogar die Laienwelt nahm unmittelbar an der Bewegung teil. In die Mystik flüchtete sich das ganze zurückgedrängte poetische Empfinden. Die Seele ist eine Braut Gottes, die nach unmittelbarer Vereinigung mit Gott strebt, die „Vergottung der Seele“ nennt Meister Eckart den Vorgang, durch den die Seele mit Gott völlig eins wird. Meister Eckart (gestorben 1327) ist der hervorragendste und geistvollste der deutschen Mystiker; mehr den praktischen Sinn der christlichen Nächstenliebe vertritt sein Schüler Johannes Tauler (gestorben 1361), während Heinrich Seuse

namentlich auf schwärmerische, empfängliche Frauengemüter wirkt. In diesen letzteren Kreisen führte die Überreizung des Gefühlslebens oft zu recht bedenklichen Ekstasen und Visionen, die sich in dem Sehnen nach den Umarmungen des himmlischen Bräutigams in das Gebiet ungesundester Erotik verirrten.

Das folgenreichste Buch der Mystik ist die in Eckarts und Taulers Geiste von einem Frankfurter Deutschordenspriester geschriebene „Theologia deutsch", die sich zu der erhabenen, im Mittelalter unerhörten Auffassung durchringt, daß man das Gute nicht um des himmlischen Lohnes willen, sondern aus Liebe zum Guten selbst tun müsse, um zur „Vergottung der Seele" zu gelangen. Das Buch hat auf den jungen Luther aufs stärkste gewirkt und ist von ihm neu herausgegeben worden. Es verkörpert so in augenfälliger Weise die Verbindungslinien, die von den Mystikern zur Reformation führen.

Die Mystiker schrieben nicht für die große Masse, aber die religiöse Bewegung blieb doch nicht auf einen kleinen Kreis beschränkt; dafür hatten die Volksprediger von den Franziskanern zu gut vorgearbeitet. Einen mächtigen Anstoß gab fernerhin die grauenhafte Pest des „Schwarzen Todes", die 1348 über ganz Europa hereinbrach. Das Volk sah in der Seuche eine Strafe Gottes und suchte in wilden Bußübungen, die in den Geißelbrüderschaften ihren höchsten Ausdruck fanden, den zürnenden Gott zu versöhnen. Was diese bis zur Wahnsinnsgrenze erregten Menschen, die sich öffentlich den Rücken blutig schlugen, mit den stillen und frommen Mystikern gemein hatten, war die Ausschaltung des offiziellen Kirchentums. Die Frommen suchen ihren Gott auf eigene Hand: die Reformation wirft auch hier ihre Schatten voraus. Durch alle diese Strömungen wird die Sektenbildung wesentlich begünstigt, und die Lehren der beiden hervorragendsten Vorläufer Luthers, des Engländers Wiclef (1330—1384) und des Tschechen Johann Hus (1369—1415), fielen auch in Deutschland auf fruchtbaren Boden. Allenthalben regte sich die Sehnsucht nach unmittelbarer Kenntnis des Wortes Gottes, und trotz mehrfacher kirchlicher Verbote entstanden eine Reihe deutscher Bibelübersetzungen. 1466 wurde in Straßburg die erste deutsche Bibel gedruckt, 17 weitere schlossen sich bis zu Luthers Übersetzung an, daneben gibt es noch mehrere handschriftliche Übertragungen.

3. Die Wissenschaften.

Die zweite gleichermaßen wichtige Erscheinung im geistigen Leben der Übergangszeit ist das Aufstreben der Wissenschaft. In demselben Jahre, in dem der Schwarze Tod durch Europa raste, im

Jahre 1348, wurde in Prag, nach dem Muster von Bologna, die erste deutsche Universität gegründet. Ihr folgten noch im selben Jahrhundert Wien, Heidelberg, Köln und Erfurt, im 15. Leipzig (1409 als Tochtergründung des damals schon tschechischen Prag), Rostock, Greifswald, Freiburg i. Br., Basel, Ingolstadt, Trier, Mainz und Tübingen, 1502 Wittenberg und 1506 Frankfurt a. O. Der Betrieb war zwar ganz lateinisch und infolgedessen zunächst kein äußerer Unterschied von den Universitäten auf italienischem und französischem Boden zu merken, und lateinisch blieb ja der Betrieb bis ins 18. und 19. Jahrhundert; aber es waren deutsche Männer auf deutschem Boden, die, ohne sich dessen selbst bewußt zu sein, die Wissenschaft ganz allmählich aus den Fesseln der Kirche zu lösen begannen. Schon fing die deutsche Sprache an, wissenschaftsfähig zu werden, was sie seit Notkers Tagen nicht gewesen war, und deutschen Männern verdankt die Welt die beiden folgenschwersten Erfindungen des Mittelalters: um 1313 stellte Berthold Schwarz die ersten Feuerwaffen her und führte dadurch eine völlige Umwälzung der Kriegskunst herbei, und um 1440 erfand Johann Gutenberg in Straßburg den Buchdruck mit beweglichen Lettern und brachte seine Kunst einige Jahre später in Mainz zur Anwendung, eine Erfindung, die bestimmt sein sollte, das ganze literarische und geistige Leben auf neue Grundlagen zu stellen.

4. Der böhmische Frühhumanismus.

Die Prager Universität war eine Gründung Kaiser Karls IV., desselben, der in der „Goldenen Bulle" zum erstenmal ein festgefügtes deutsches Staatsrecht schuf. Der Hof dieses Herrschers war ein Mittelpunkt der Wissenschaft und Bildung, wie es damals in Deutschland keinen zweiten gab. Hier erlebte die Renaissance und der Humanismus im 14. Jahrhundert in Deutschland einen verheißungsvollen Vorfrühling. Mit der führenden Persönlichkeit der Renaissance in Italien, mit Petrarca, trat Karl IV. in persönliche Verbindung, und der römische Volkstribun Cola di Rienzo, der 1350 nach Prag kam, wirkte dort im Sinne der Wiederbelebung des Geistes des klassischen Altertums. Der Hauptförderer dieser Bestrebungen war der Kanzler Johann von Neumarkt, ein geborener Schlesier, später Bischof von Olmütz, ein glühender Bewunderer klassischer Bildung. Was er an seinen Vorbildern in formaler Hinsicht gelernt hatte, suchte er auch aufs Deutsche anzuwenden und schuf einen rhythmisierten deutschen Stil, der an die Sprachgewalt Lutherscher Prosa erinnert. In der Kanzlei zu Prag wurde der Sprachtypus geschaffen, aus dem die neuhochdeutsche Schriftsprache hervorgegangen ist. Es ist nicht

mehr wie in mittelhochdeutscher Zeit die Sprache süddeutscher Dichtung, sondern mitteldeutscher Prosa, die Luther bezeichnet als „die Sprache der kursächsischen Kanzlei, der nachfolgen alle Fürsten und Städte in Deutschland", die aber in Wirklichkeit in der kaiserlichen Kanzlei in Prag ihren Ursprung hat.

Aus diesem Kreise stammt auch ein ganz einzig dastehendes literarisches Kunstwerk, das zu dem Hervorragendsten gehört, was diese wortkünstlerisch arme Zeit hervorgebracht hat: der um 1400 entstandene „Ackermann aus Böhmen" von Johann von Saaz. Es ist ein prosaisches Streitgespräch zwischen einem Ackermann, der seine junge Frau verloren hat, und dem Tod. Aus dem Streite bricht zum erstenmal das humanistische Persönlichkeitsideal, die energische Betonung des Rechtes des einzelnen auf Glück und Lebensfreude blitzartig hervor. Formal steht das in Stil und Sprachrhythmus wundervolle Werk am Anfang der Kunstform des Prosadialogs, der im folgenden Jahrhundert eine so bedeutende Rolle spielt; inhaltlich wächst hier aus dem Geiste des jungen Humanismus, der kaum seine Fühler nach Deutschland ausgestreckt hat, ein deutsches Kunstwerk hervor, wie es der ganze Humanismus des 16. Jahrhunderts in deutscher Sprache nicht wieder hervorgebracht hat. Welch reiche Frucht hätte aus diesem Samen sprießen können! Die hussitische Revolution hat die hoffnungsvollen Keime vernichtet. Als ein reichliches halbes Jahrhundert später der Humanismus in Süddeutschland aufblühte, trug er ein ganz anderes Gesicht; er war nicht mehr auf den Ton der Lebensfreude, sondern der Lehrhaftigkeit und der Satire gestimmt.

5. Epische Dichtung.

a) Fortleben der ritterlichen Epik.

Gegenüber diesen mächtigen geistigen Bewegungen fristet die Ritterdichtung ein Dasein von trostloser Nüchternheit und Geschmacklosigkeit. Wolfram und seine Schule stehen in althergebrachtem Ansehen, aber die Produktion auf diesem Gebiete, die zu erwähnen nicht der Mühe wert ist, besteht ausnahmslos aus elenden Zusammenstoppelungen alter Motive. Erst gegen Ende der ganzen Periode treten zwei Persönlichkeiten auf, von denen der eine als Sammler, der andere als Kompilator eine gewisse Bedeutung erlangt haben: Jakob Püterich von Reicherzhausen und Ulrich Fütrer. Die beiden lebten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts am Hofe Herzog Albrechts VI. von Bayern, wo die alte Ritterdichtung noch in Ehren stand. Püterich stand in enger Beziehung zu der Pfalz-

gräfin Mechtild, einer geborenen österreichischen Prinzessin, die als eifrige Beschützerin von Kunst und Wissenschaft in Heidelberg einen Musenhof um sich sammelte. Dieser fürstlichen Frau widmet Püterich im Jahre 1462 einen „Ehrenbrief", in der Hauptsache einen Katalog alter Rittermären, die der ebenso unermüdliche wie weitherzige Sammler auf ehrliche und unehrliche Weise zusammengebracht hatte. Und das alles in der prunkvollen Titurelstrophe, die der Verfasser seinem bewunderten Vorbilde Wolfram zu Ehren anwendet! Durch ihn angeregt, verfaßte Fütrer im Jahre 1490 sein „Buch der Abenteuer", einen Zyklus, der die ganze Artus- und Gralsage, zum Teil in Auszügen älterer Dichtungen, umfaßt und noch eine ganze Reihe anderer Dichtungen und Sagen mit verschluckt.

In gleicher Weise wie das ritterliche Epos wurde auch das Volksepos behandelt. In einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, der Wiener Piaristenhandschrift, wird das Nibelungenlied in das Gebiet der Bänkelsängerdichtung herabgezogen, und auf die alten Überlieferungen der Fahrenden, vom Nibelungenliede unberührt, geht das höchst ungeschickt zusammengeflickte, aber sagengeschichtlich wertvolle Lied vom „Hörnen Seyfried" zurück, das sein Bastardleben bis ins 17. Jahrhundert hinein fristete. Die Neigung der Zeit zur zyklischen Zusammenfassung führte zu zwei Sammlungen, in denen alte Heldengedichte stark verkürzt und rücksichtslos bearbeitet vereinigt sind. Die erste ist das sogenannte „Heldenbuch", den Ortnit, Wolfdietrich, Rosengarten und Laurin enthaltend, die zweite das „Dresdner Heldenbuch" des Kaspar von der Rön, das außer den Gedichten des Heldenbuches noch eine Reihe anderer Dietrichepen, darunter das versöhnlich ausgehende Hildebrantslied[1]) enthält. Das erste Heldenbuch ist im 15. Jahrhundert mehrfach aufgelegt worden, das zweite ist Handschrift geblieben.

b) Der Prosaroman.

Der Mangel an ästhetischem Gefühl in der Literatur jener Zeit zeigt sich in der völligen Vernachlässigung der äußeren Form. Das rohe Stoffinteresse ist es allein, das den Leser fesselt. Die Folge hiervon ist, daß die Erzähler alter Geschichten sich schließlich gar nicht mehr die Mühe machen, für ihre Mären mühsam die Reime zusammenzusuchen: das Epos löst sich auf in den Prosaroman. Die armseligen Skribenten, die die alte Form so verwahrlosen ließen, stehen somit am Beginn einer neuen Kunstform, die nach Jahrhunderten berufen war, in der Dichtung das Höchste zu leisten.

---

[1]) Dieses und die meisten andern dieser Gedichte sind auch in selbständiger, von der Fassung im Heldenbuch wieder abweichender Gestalt erhalten.

Auch im Prosaroman folgt die deutsche Literatur zunächst französischen Vorbildern. Wir finden hier einen Hug Schapler (Hugo Capet), einen Roman Pontus und Sidonia, eine Schöne Melusine, die einfache Übersetzungen aus dem Französischen sind. Dann ging es an die Auflösung alter Epen. Die Geschichten von Flore und Blancheflor, von Willehalm, Wigalois, Tristan wurden in Prosa erzählt. Auf lateinische Erzählungsliteratur, die früher schon den Stoff zu epischen Dichtungen gegeben hatte, gehen die Geschichten vom Trojanischen Kriege, von Alexander dem Großen, von Apollonius von Tyrus, von den Sieben weisen Meistern zurück, während das Buch vom Herzog Ernst einer lateinischen Vorlage folgt, die ihrerseits auf dem alten deutschen Gedichte beruht.

Alle diese Erzählungen sind populäre Unterhaltungsliteratur, und nicht mit Unrecht hat man ihnen den Namen „Volksbücher" gegeben. Sie haben den Wechsel der Jahrhunderte überdauert und sind bis in die neueste Zeit immer wieder bearbeitet und neu aufgelegt worden. Durch Männer wie Gustav Schwab und Simrock sind sie in ihrer Form veredelt worden und bilden so noch heute eine beliebte Jugendlektüre.

c) Novellen und Schwänke in Vers und Prosa.

Neben den letzten Todeszuckungen der alten Epik gewinnen die kleineren Verserzählungen Raum. Der Roheit der Zeit entsprechend handeln sie vielfach von der List und Tücke verbuhlter Frauen, die immer mit Behagen erzählt wird, doch fehlen auch ernste, ja bisweilen in Scherz und Laune ganz anmutig behandelte Stoffe nicht. Eine drastische Satire gegen die Bauern ist Heinrich Wittenweilers „Ring", eine Art komisches Heldenepos, in dem mit grotesker Komik unter Aufbietung der Helden- und Riesengestalten der alten epischen Dichtung erzählt wird, wie auf der Hochzeit des Bertschi Triefnas die Bauern von Lappenhausen und Nissingen sich in die Haare geraten. Der Ritter Neidhart, der bekannte Bauernfeind, spielt hierbei eine hervorragende Rolle.

Werden hier die Bauern arg verspottet, so fehlt anderseits doch auch nicht die Gestalt des bäuerlichen Schlaukopfes, dessen Mutterwitz sich mit Erfolg über die Perückenweisheit der höheren Stände lustig macht. Die berühmteste Sammlung von derartigen Schwänken ist das in Prosa abgefaßte Volksbuch von „Till Eulenspiegel". Das Urbild dieses Rüpelhelden war ein Bauernsohn aus dem Braunschweigischen, dessen Streiche seit dem 14. Jahrhundert von Mund zu Munde gingen, und mit dem der Bauernstand für alle die

Plackereien, die er sich gefallen lassen mußte, eine heitere literarische Rache nimmt. Das Buch ist zuerst 1483 in niederdeutscher Mundart abgefaßt worden, erhalten sind jedoch nur eine große Anzahl zum Teil gleichzeitiger hochdeutscher Ausgaben und fremdsprachiger Übersetzungen. Die Gestalt des Till Eulenspiegel ist zum Bestandteil der Weltliteratur geworden, und mit Recht. Denn das Buch ist ein Meisterwerk der vis comica und erhebt sich unendlich hoch über die ganze trostlose Produktion der Zeit. Es ist das einzige hochdeutsche Literaturwerk des 15. Jahrhunderts, das wirklich lebendig geblieben ist, und es ist kein Wunder, daß neuere Dichter — wir nennen hier nur Fritz Lienhard — immer wieder versucht haben, der Gestalt dieses genialen Lümmels neues Leben einzuhauchen. Seine Streiche sind noch heute ergötzlich zu lesen, freilich muß man imstande sein, eine sehr starke Dosis Unanständigkeit, die in jenen Zeiten nun einmal unerläßlich ist, mit in Kauf zu nehmen.

d) Tiersage und Fabel.

Es entspricht dem derben Zuge der bürgerlich gerichteten Zeit, daß das Beste, was sie dichterisch geleistet hat, auf dem Gebiete der Satire liegt. Daher ist es kein Zufall, daß das bedeutendste Werk satirischer Dichtung, das sich durch das ganze Mittelalter zieht, nämlich die Tiersage, im 15. Jahrhundert wieder einmal zu klassischer Gestaltung gelangte. Und zwar ist es das niederdeutsche Sprachgebiet, das seit den Zeiten des Heliand stets im Schatten stehend, mit einemmal wieder Achtung heischend in die Literatur eintritt. Freilich ist der „Reynke de Vos“, der im Jahre 1498 in Lübeck, mit köstlichen Holzschnitten versehen, gedruckt und bald ins Hochdeutsche, Lateinische, Dänische und Schwedische übersetzt wurde, kein Originalwerk, sondern beruht auf einer bis auf wenige Bruchstücke verlorenen vlämischen Vorlage, die ihrerseits in letzter Linie auf die französische Ausgestaltung der Sage zurückgeht. Das vermag jedoch der Bedeutung der vielverbreiteten Dichtung, deren Einfluß man in der kommenden Literatur allenthalben spürt, keinen Abbruch zu tun. Gottsched hat im 18. Jahrhundert das Gedicht in hochdeutscher Prosaübertragung herausgegeben, und diese Ausgabe ist die Grundlage von Goethes unsterblichem Reineke Fuchs, durch den der sinnvolle Übermut der alten Tiermäre, der „lebendigen Kontrafaktur des Hoflebens“, wie Luther sie nennt, die dichterische Ewigkeitsweihe erhielt. Die Freude der Zeit an der Tierfabel zeigt sich auch in kleineren Fabeldichtungen, die den alten Wein äsopischer Weisheit immer wieder in neue Schläuche gießen. In der Mitte des 14. Jahrhunderts verfaßte der Berner Dominikaner Ulrich Boner einen Zyklus von 100 Fabeln

unter dem Namen „Der Edelstein". Die anspruchslose Art der Darstellung und die gemütvoll vorgetragene, von eifernder Härte freie „Moral der Geschichte" sicherte dem Werke große Beliebtheit. Es ist — von wenigen unliterarischen Kalendererzeugnissen abgesehen — das erste deutsche Buch, das 1461 im Druck erschien. Bis dahin war die Ehre des Druckes nur lateinischen Büchern zuteil geworden.

e) Historische Dichtung und Ballade.

In alten Zeiten war das Empfinden für den Unterschied zwischen Sage und Geschichte noch nicht vorhanden. Das beginnt mit dem Aufkeimen der neuen Zeit anders zu werden. Ein gewisser kritischer Sinn stellt sich ein, der sich zunächst allerdings nur in dem dunkeln Empfinden äußert, daß die Mären vom König Artus nicht mit dem, was man als geschichtliche Tatsache erkannt hat, zusammenstimmen. Die reimfrohe Zeit verzichtet jedoch nicht darauf, die Geschehnisse zu besingen, nur legt sie sich in ihren Stoffen Beschränkung auf und bleibt infolgedessen mehr im Rahmen historischer Wirklichkeit. Man sucht nicht mehr, wie die alte Kaiserchronik, die ganze Weltgeschichte von der Erschaffung der Welt an darzustellen, sondern man bleibt in den zahlreichen Reimchroniken des 14. und 15. Jahrhunderts im Gebiete der engeren Heimat. Diese Dichtungen, poetisch meist völlig wertlos, haben somit nur ein lokales stoffliches Interesse. Nur eine einzige geht darüber hinaus, die 1340 verfaßte „Deutschordenschronik" von Nicolaus von Jeroschin, der in der dichterischen Form eine interessante Übergangserscheinung darstellt, indem er zwar noch das Muster der höfischen Dichtung anerkennt, aber doch schon das metrische Kunstprinzip der Silbenzählung an Stelle der Silbenwertung und des Akzentes aufstellt. Auch seine Sprache ist in ihrem Lautstand ein Bild der Übergangszeit.

Neben diesen Reimchroniken ist das 14. und 15. Jahrhundert die Zeit der historischen Volkslieder, die alle möglichen geschichtlichen Ereignisse in knapper Strophenform besingen. Meist sind es Schlachten, die auf diese Weise verherrlicht werden: die Schlacht bei Sempach, die Kämpfe Karls des Kühnen von Burgund, die Türkenkriege. Die Technik des historischen Volksliedes findet aber auch auf ausgesprochen sagenhafte Stoffe Anwendung. In den beiden Heldenbüchern finden wir bereits die alten Heldensagen beinahe auf die Form kurzer Balladen zusammengedrängt. Solche kurze Verserzählungen hat das Zeitalter in Menge hervorgebracht. Als Beispiel nennen wir das „Lied vom Tannhäuser", das die am Ausgang der Ritterzeit entstandene Sage von dem ritterlichen Sänger, der in Frau Venus' Banden fiel, mit einem scharfen polemischen Seitenblick auf die Un-

duldsamkeit und Verdammungslust der Kirche anschaulich und packend zur Darstellung bringt. Mit diesen Balladen sind wir jedoch in ein Gebiet eingetreten, das bereits den Übergang zur lyrischen Dichtung bildet.

6. Die lyrische und allegorische Dichtung.

a) Volkslied und Minnesang.

Die Zeit des Übergangs ist eine Zeit der Gegensätze. Neben einer fürchterlichen poesielosen Nüchternheit und einer alle Grenzen übersteigenden Roheit, die das Dichten dieser Periode kennzeichnen, finden wir in der Lyrik eine oftmals ganz überraschende Wahrheit und Innigkeit der Empfindung. Wie aus dem epischen Drange der Zeit die historischen Lieder entstanden, so fand das lyrische Bedürfnis im Volksliede seine Befriedigung.

Mit dem Volksliede tritt die älteste Form poetischer Betätigung wieder in ihre Rechte, nicht ohne nun auch von den Formen des Minnesangs gelernt zu haben. Im Volksliede findet alles, was an Gefühlsinhalt im Volke lebt, seinen Ausdruck, Liebeslust und Leid, Spiel und Tanz, Arbeit und trinkfeste Geselligkeit, Jagd und Krieg, Tod und Trauer sind Gegenstand des Volksgesanges; ohne Gefühlsüberschwang, oft mit hausbackener Nüchternheit, kunstlos und einfach, in sprunghafter Gedankenführung die Technik des Unausgesprochenen oft bis zur Unverständlichkeit treibend. Die Verfasser sind in den meisten Fällen, wie bei den „historischen Volksliedern", unbekannt; aus der Tiefe des Volkes schienen sie geboren zu sein und wurden unbekümmert aufgenommen und weitergesungen und nicht selten völlig zersungen. Die Melodie ist unzertrennlich von der Dichtung, und zwar nicht bloß einstimmiger Satz, wie stets bei den Minnesingern, deren Gedichte immer nur auf den Solovortrag berechnet sind, sondern echt volksmäßig zwei- und dreistimmig wie die alten Dörpertanzweisen aus dem Kreise Neidharts von Reuenthal. Die Gattung gewinnt im 16. Jahrhundert sehr an Bedeutung und ist bis in die neueste Zeit ein getreuer Spiegel der Volksseele geblieben. Die Wiederbelebung des Volksliedes durch Arnim und Brentano in der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" ist eine der schönsten Gaben der Romantik.

Neben dem Volkslied ist die ritterliche Dichtung noch nicht ganz abgestorben und steht zum volksmäßigen Gesang in engsten Wechselbeziehungen. In Österreich sang am Anfang der Kürnberger seine erfrischenden volksmäßigen Lieder, und in Tirol brachte der volksmäßige Minnesang noch zwei Spätlinge hervor, die ihrer großen Vorgänger nicht

unwürdig sind: Hugo von Montfort (1357—1423) und Oswald von Wolkenstein (1367—1445). Namentlich der letztere gibt in seinen zum Teil recht formvollendeten Gedichten viel Selbsterlebtes aus seinem abenteuerlichen Lebensgang. Eine freundlich gesinnte Tradition hat ihn als den „letzten Minnesinger" mit einem gewissen romantischen Schimmer umgeben, ähnlich wie später Kaiser Maximilian, den „letzten Ritter".

b) Der Meistersang.

Der Übergang vom ritterlichen Schwung zur bürgerlichen Nüchterenheit wird durch nichts besser ins Licht gesetzt als durch den Gegensatz von Minnesang und Meistersang. Der Übergang von dem einen zum andern hat sich schon seit dem Ende des 13. Jahrhunderts vollzogen, ohne daß man eine feste Grenzlinie ziehen könnte, und doch welche Gegensätzlichkeit in den beiden Formen der Kunstübung! Der Meistersang charakterisiert die ganze erschreckende Poesielosigkeit der bürgerlichen Dichtkunst und hat wesentlich mit dazu beigetragen, daß das ganze Zeitalter in den Ruf barbarischer Abgeschmacktheit gekommen ist. Wir haben uns zu einem weniger harten Urteil durchgerungen. Biedere Handwerksmeister, durch das Aufblühen der Städte in eine höhere Lebenshaltung emporgehoben und bestrebt, auch ihrerseits Anteil an dem geistigen Leben zu nehmen, das sich den höheren Ständen darbot, griffen nach den Kunstformen der niedergehenden ritterlichen Dichtung und zogen aus ihr die Regeln ihres Dichtens und Singens, das ihnen jedenfalls genug war, um ihrem armen Leben einen feiertäglichen Inhalt zu geben. Wer will es jenen wackeren Leuten verargen, daß dieser erste Versuch einer aufstrebenden sozialen Schicht, die Poesie bewußt zu erfassen, so handwerksmäßig ausfiel, daß die dichtenden Handwerksmeister Schusterahle und Schneiderelle nicht vergessen konnten, daß sie sich überhaupt dem Irrwahn hingaben, die Poesie sei eine Sache, die man lernen könne, wie man ein Handwerk lernt? Den Meistern war es um ihre Kunst todernst, und es ist rührend, wie sie sich im Schweiße ihres Angesichtes abmühten, all den Regeln gerecht zu werden, zu deren Sklaven sie sich selbst gesetzt hatten. Was dabei herauskam, war freilich ein jämmerliches Versgeklapper. Die braven Reimschmiede glaubten in den Wundergarten der Poesie eingedrungen zu sein und merkten gar nicht, daß es nur ein ödes Stoppelfeld war.

Die ältesten Meistersinger waren Berufsdichter wie die ritterlichen Sänger auch und suchten wie diese ihr Glück an den Höfen der Fürsten zu machen, nur daß sie eben bürgerlichen Standes und

bürgerlichen Geistes waren. Erst im Laufe der Zeit wurde diese edle Kunst zu dem Feiertagsberuf von Leuten, die an Werktagen wacker ihrem Handwerk nachgingen. Als solche tritt sie uns am Ausgang des 15. und mehr noch im 16. Jahrhundert in ihrem Hauptvertreter Hans Sachs entgegen.

Die Wiege des Meistersangs stand in Mainz, wo alter Überlieferung nach Meister Heinrich Frauenlob die erste Singschule begründet haben soll. Aus Mainz stammt auch die bedeutendste Sammlung von Meisterliedern, die Kolmarer Liederhandschrift aus dem 15. Jahrhundert. Bald finden wir Singschulen in Augsburg, Nürnberg, Straßburg, Ulm, Kolmar und anderen Städten Süddeutschlands: der Meistersang ist eine ganz süddeutsche Erscheinung und konnte nur spät und spärlich in Mittel- und Norddeutschland Fuß fassen. Die Singschulen waren nach Handwerksbrauch zunftmäßig eingerichtet. Die Gesänge wurden Sonntags auf dem Rathause oder in der Kirche vorgetragen. Schon diese Ortswahl bürgte dafür, daß Frivolität und Gemeinheit ausgeschlossen waren, ernst und würdevoll war die Wahl und Behandlung der Stoffe. Die Melodien, „Töne" und „Weisen" genannt, führen die absonderlichsten Bezeichnungen; während man sich anfänglich mit dem „langen" oder „kurzen" Ton begnügte, erfand man später die „geblümte Nägleinweis", die „Schwarztintenweis" und andere Abgeschmacktheiten.

In Mainz, dem Orte der ältesten Singschule, herrschte lange Zeit ein strenger Konservativismus; dort durfte nur in den Melodien der alten Meister gesungen werden, und das eigene Unvermögen wurde somit zum höchsten Kunstprinzip gestempelt. Anderwärts aber konnte den Titel „Meister" nur der erlangen, der einen neuen „Ton" erfunden hatte.

So erstarrte der Meistersang in einem lächerlichen Formalismus, und es ist kein Wunder, daß im 16. Jahrhundert, als die Kunstübung ihren Höhepunkt erreichte, gerade die besten unter den Meistersingern sich aus der Enge der „Tabulatur", des meistersingerlichen Kunstgesetzbuches, heraussehnten und, wie Hans Sachs es tat, außerhalb der Singschulen ihr Bestes gaben.

Der Meistersang ist ein interessantes Kapitel altdeutschen Geisteslebens. Neben den gotischen Domen seiner Zeit und der Kunst eines Dürer und Holbein nimmt er sich freilich armselig genug aus, und er paßt nicht recht in den Rahmen städtischer Tüchtigkeit, wie wir sie in Nürnberg und Augsburg noch heute bewundern, und von dem prächtigen Bilde, das uns in Richard Wagners unsterblicher

Musikkomödie entgegentritt, müssen wir doch erhebliche Abstriche machen, um den Meistersang, so wie er wirklich war, zu erkennen und zu würdigen.

c) Allegorie.

Inmitten dieser bürgerlichen Reimerei ist jedoch die alte ritterlich-höfische Auffassung noch nicht ganz ausgestorben. Besonders beliebt ist auf diesem Gebiete die Form der Allegorie, jene blutlose Form, die sich immer in Zeiten des Verfalles der Kunst einstellt, in denen das lebendige Empfinden von ausgeklügelten Gedanken überwuchert wird. So schließt eine großangelegte allegorische Dichtung, der „Teuerdank", die ganze Periode der ritterlichen Dichtung ab. Als Verfasser nennt sich der kaiserliche Rat und Vertraute Melchior Pfinzing, der Entwurf des Ganzen stammt jedoch von Kaiser Maximilian selbst. Ein glänzend begabter, von edelstem Wollen beseelter Herrscher tritt uns in dieser vielseitigen, eigenartigen Gestalt entgegen. Altes und Neues vereint sich in seinem Wirken. Er war es, der in der Ambraser Handschrift die Schätze der mittelalterlichen Dichtung sammelte und so das Gudrunlied der Nachwelt erhielt, der einem Albrecht Dürer seine Huld gewährte und dem Humanismus Schutz und Förderung angedeihen ließ. Eine romantische Verehrung ritterlicher Zucht und Waffenübung verband er mit feinem Verständnis für moderne Kriegführung. Der „letzte Ritter" ist der Organisator des Landsknechtswesens und der Schöpfer einer kriegsbrauchbaren Artillerie. Wie alle Romantiker auf dem Throne der Cäsaren war er jedoch ein schlechter Diplomat, und daher mußten alle seine reinen und edlen Absichten an der Nüchternheit und Selbstsucht seiner Mitwelt und der kalten Berechnung seiner Feinde Schiffbruch leiden.

Der Teuerdank ist eine Biographie des Kaisers, ins Allegorische gewendet. Der Ritter Teuerdank (Maximilian) zieht aus, um die Hand der Königstochter Ehrenreich (Maria von Burgund) zu erwerben. Drei feindliche Gesellen, Fürwittig, Unfallo und Neidelhart, stellen sich ihm in den Weg, und ihre Überwindung ist der Hauptinhalt des Gedichtes. Das Werk wurde in prächtiger Ausstattung gedruckt und mit Holzschnitten illustriert, die zu seiner großen Verbreitung (noch im Jahre 1680 erfuhr es eine Bearbeitung in Alexandrinern) wohl das meiste beigetragen haben. Poetisch betrachtet ist es ein schwungloses, langweiliges Machwerk, ein erneuter Beweis dafür, daß das ausgehende Mittelalter, so hervorragend seine Leistungen in der bildenden Kunst und Architektur sind, für die Dichtung verloren war.

Dem Teuerdank zur Seite steht ein prosaisches, mit köstlichen Holzschnitten von Hans Burgkmair ausgestattetes Werk, der „Weißkunig", eine Dichtung und Wahrheit vermischende Darstellung des Lebens Kaiser Friedrichs III. und seines Sohnes Maximilian. Der Verfasser ist der kaiserliche Geheimsekretär Marx Treizsauerwein, der auch am Teuerdank mitgearbeitet hat. Der Weißkunig ist ebenfalls auf Maximilians Veranlassung und unter seiner Mitwirkung zustande gekommen. Er blieb jedoch ungedruckt und ist erst im Jahre 1575 veröffentlicht worden.

7. Das Drama.

a) Geistliches Drama.

Eine Kunstform fehlt in der deutschen Dichtung des hohen Mittelalters vollkommen: Das Drama. Nichts kennzeichnet besser den völligen Untergang der antiken Welt als das vollkommene Erlöschen der dramatischen Tradition der römischen Dichter Plautus, Terenz und Seneca. Die abendländische Kultur mußte aus sich selbst heraus ein ganz neues Drama schaffen, und wie das griechische Drama im Dionysoskultus, so wurzelt das abendländische im christlichen Gottesdienst.

In der Liturgie des Osterfestes sind die Anfänge des Dramas zu erblicken. Damit ist es von selbst gegeben, daß die Sprache des Dramas zunächst die lateinische war. Die ersten Spuren einer dramatischen Ausgestaltung des Gottesdienstes fallen ins 10. Jahrhundert, in die Zeit der ottonischen Renaissance. Den Osterfeiern traten sehr bald Weihnachtsfeiern zur Seite, und das Osterspiel wurde durch Einbeziehung der Passion, das Weihnachtsspiel durch Ausdehnung auf das Fest der heiligen drei Könige erweitert. Die Dreikönigspiele brachten durch Einführung des Tyrannen Herodes und damit des bösen Prinzips das eigentlich dramatische Element in die neu entstehende Kunstform.

War so einmal der Bann gebrochen, so ging die weitere Entwicklung rasch vor sich. In den feierlichen Ernst der Handlung mischten sich bald mit echt mittelalterlicher Naivität komische Szenen, im Osterspiel erscheint der Salbenkrämer, der mit seinem Weib in handgreifliche Auseinandersetzungen gerät, weil sie ihm Vorwürfe macht, daß er den drei Marien die Salben und Spezereien für den Leib des Herrn zu billig verkauft habe. Aber auch das Stoffgebiet erweitert sich, natürlich noch immer innerhalb der geistlichen Vorstellungswelt. Den Höhepunkt der Entwicklung im 12. Jahrhundert

bildet das „Tegernseer Antichristspiel“ vom Jahre 1160, das einen Stoff aufnimmt, der seit langem schon die Gemüter bewegte und dem wir schon am Anfang der deutschen Dichtung begegnet sind.

Seit dem 13. Jahrhundert fängt die Volkssprache an, in das geistliche Drama Eingang zu finden. Mit dem Heraustreten aus der Kirche und der Loslösung vom Gottesdienst tritt die lateinische Sprache naturgemäß immer mehr zurück, zuerst in den komischen Partien, dann im ganzen Drama. Damit tritt das Drama als gleichwertige Gattung neben Lyrik und Epik in die deutsche Literatur ein.

Stofflich steht die Passion im Vordergrunde, die mit der Zeit nach vorwärts und rückwärts erweitert wird und allmählich die ganze Heilsgeschichte von der Erschaffung der Welt bis zur Himmelfahrt umfaßt. Weniger bedeutend sind daneben die Weihnachtsspiele. In das Gebiet der eschatologischen Dramen, zu denen auch der Tegernseer Antichrist zählte, gehört das „Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen“, das im Jahre 1322 in Eisenach vor dem thüringischen Landgrafen Friedrich mit der gebissenen Wange aufgeführt wurde und mit seiner Lehre von der erbarmungslosen Verdammnis der sündigen Toren einen so tiefen Eindruck auf den Fürsten gemacht haben soll, daß er in Trübsinn verfiel.

Das Aufblühen der Städte im 14. und 15. Jahrhundert hatte eine starke Weiterentwicklung der dramatischen Kunst zur Folge, die Stücke schwollen zu unendlicher Länge an und wurden auf mehrere Tage verteilt, und die Darstellung war ein großes Volksfest, zu dem die ganze Umgebung herbeiströmte. Wir bezeichnen diese Dramen mit dem Ausdruck Mysterien. Das Wort stammt aus Frankreich, wo die Entwicklung ähnlich, ja zeitlich noch früher als in Deutschland vor sich ging. Bei uns ist es ein Kunstausdruck der Literaturgeschichte. Im Mittelalter ist es als Bezeichnung des geistlichen Volksschauspiels in Deutschland nie üblich gewesen.

Für die Technik der Aufführung hat sich ein bestimmter Typus der Bühne organisch herausgebildet, den wir mit dem Namen Standortbühne bezeichnen. Die Bühne („Brücke“ lautete der technische Ausdruck), an Ausdehnung viel größer als die unsrige, ist in eine Anzahl Standorte eingeteilt, die die verschiedenen Örtlichkeiten darstellen. Diese Standorte werden während der ganzen Aufführung festgehalten. In das Reich der Fabel ist dagegen die dreistöckige Mysterienbühne zu verweisen, in der die Empore den Himmel, die etwas erhöhte Hauptbühne die Welt und der darunterliegende Raum die Hölle dargestellt haben soll. Eine solche Bühne hat es im Mittelalter nie und nirgends gegeben.

Dichterische Kunstwerke suchen wir unter den geistlichen Dramen vergebens. Nur selten und nur durch Zufall ist uns gelegentlich einmal ein Verfassername überliefert, die meisten sind anonym und nur für die Aufführung, nie für ein Lesepublikum bestimmt. Als das bedeutendste erwähnen wir das dreitägige „Alsfelder Passionsspiel“. Daneben ist ein Augsburger Spiel zu nennen, das die Grundlage des Oberammergauer Spieles geworden ist, jenes grandiosen Restes einer versunkenen Kunstübung, der, wenn auch stark von den Strömungen der Jahrhunderte beeinflußt, sich doch in seinem Kerne echt und darum einer weihevollen Wirkung gewiß sich bis in unsere Tage erhalten hat. Ein Spätling des mittelalterlichen Dramas ist das „Luzerner Passionsspiel“, das der Magister Renward Cysat im Jahre 1583 zur Aufführung brachte. Andere Stoffkreise sind die Marienmirakel (hierher gehört die Theophiluslegende von dem Sünder, der seine Seele dem Teufel verschreibt und doch durch die Fürbitte der heiligen Jungfrau begnadigt wird), und Dietrich Schernbergs „Spiel von Frau Jutten“, das die Sage von der Päpstin Johanna behandelt, der Frau, die als Mann verkleidet die päpstliche Würde erringt, dann aber der Strafe für ihren Übermut verfällt.

b) Das weltliche Drama.

Das weltliche Drama des Mittelalters findet seinen Höhepunkt im Fastnachtsspiel des 15. und im Meistersingerdrama des 16. Jahrhunderts. Es ist nicht etwa nur ein Ableger oder eine Weiterentwicklung des geistlichen Dramas, sondern es hat sich selbständig aus den Marionettenspielen des frühen Mittelalters und den mimischen Darbietungen der Spielleute und Gaukler entwickelt, in die sich der römische Mimus als einer der ganz wenigen Reste aus dem klassischen oder besser nachklassischen Altertum gerettet hat. Ein gewisses dramatisches Element ruht auch schon in den Streitgedichten, wie wir sie im Wartburgkriege kennengelernt haben. Die Anfänge müssen wir ziemlich früh ansetzen, viel früher als die Denkmäler, die uns erhalten sind. Sicherlich sind die komischen Szenen der Mysterien oftmals Abbilder bereits vorhandener weltlicher Possenspiele. Im 14. und 15. Jahrhundert fangen die Quellen an reichlicher zu fließen. Drei Typen des Fastnachtsspieles sind zu unterscheiden. Die primitivste Form sind die sogenannten „Revuen“. Gesellschaften von jungen Burschen zogen in entsprechender Vermummung in die Wirtsstuben, der „Einschreier“ sprach einen Prolog, und die Spieler sagten der Reihe nach ihre Sprüche her, wer der größte Narr sei, wer das meiste Glück in der Liebe habe und dergleichen; ein Epilog des

„Ausschreiers" bildete den Schluß. Darauf folgte ein gemeinsamer Tanz. Diese Form hat ihren Ursprung sichtlich in den Fastnachtsgebräuchen, wie sie in den Schembartumzügen der Nürnberger Fleischergesellen, einem ausgelassenen Mummenschanz in allen möglichen Verkleidungen, vorliegen. Die zweite Form, die Gerichtssitzung, ist eine Weiterbildung der alten Streitgedichte. Hierher gehört das bekannte Stück „Des Türken Fastnacht". Das Spiel ist unter dem Eindruck der Einnahme von Konstantinopel durch die Türken im Jahre 1453 entstanden. Der Sultan kommt nach Deutschland und hält Gericht ab über die Sünden und Narrheiten des deutschen Volkes. Hier erhebt sich das Fastnachtsspiel zur politischen Satire. Die dritte Gruppe sind die eigentlichen dramatischen Fastnachtsspiele, richtige kleine Possen, in denen die Derbheit des Zeitalters ihre Triumphe feiert und die Zote keine Grenzen kennt. Die beiden „Reimsprecher" Folz und Rosenplüt haben eine große Anzahl solcher Spiele gedichtet. Weit über den gewöhnlichen Rahmen der Fastnachtsspiele erhebt sich das „große Neidhartspiel", eine Art komisches Mysterium, neben Wittenweilers Ring die bedeutendste Satire gegen den Bauernstand. Das Drama arbeitet vollkommen mit der Standorttechnik des geistlichen Dramas. Der Held des Stückes ist Neidhart der Bauernfeind, der die ebenso protzigen wie unflätigen Bauern reihenweise totschlägt und das Bauernvolk der größten Verachtung und dem vernichtendsten Spotte preisgibt.

8. Das satirische Lehrgedicht.

Wir sehen so das weltliche Drama in die Satire einmünden; und die Satire ist die dem vielfältig strebenden, tiefinnerlich unbefriedigten und zerrissenen Zeitalter wahrhaft angemessene Dichtungsform. Damit kehren wir zurück zu den allgemeinen Strömungen im geistigen Leben des ausgehenden Mittelalters. Die Mystik eines Eckart und Tauler hätte nicht so tiefe Wurzeln schlagen können, wenn nicht das offizielle Kirchentum immer tiefer in Veräußerlichung der Form und Entsittlichung des Empfindens versunken wäre. Die Ursachen sind mannigfaltiger Natur. Der bisherige Träger der Kultur, der Ritterstand, war im wüsten Raubrittertum versunken, das städtische Patriziat war noch zu sehr auf ausschließlich materiellen Genuß gerichtet, die Bauern sanken immer mehr zu einem elenden Helotentum herab, das sich nur zu oft in blutigen Aufständen vergeblich gegen seine Lage aufbäumte, und vor allem war die Geistlichkeit durch das Beispiel der äußerlich glänzenden, innerlich faulen Renaissancehöfe der Medicäerpäpste in Rom vollständig verdorben.

Im Volke hatte die Verderbnis der Kirche an Haupt und Gliedern verheerende Folgen. An Stelle der früheren Verehrung trat eine offenkundige Verachtung der Geistlichen, die nur durch eine abergläubische Furcht vor den Machtmitteln der Kirche niedergehalten wurde, die aber, sobald der Glaube an diese Kirche erschüttert wurde, zu einer Katastrophe führen mußte. Die großen Konzilien des 15. Jahrhunderts von Konstanz und Basel waren nicht dazu angetan, das Ansehen der Geistlichkeit zu heben. Die Kritik war erwacht. Sie äußerte sich zunächst in einer ganzen Reihe von Reformschriften, die sich mit der Besserung der sozialen und kirchlichen Zustände befaßten und seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bereits Forderungen eines agrarischen Kommunismus vertraten, wie sie ein Jahrhundert später in den „Zwölf Artikeln" des Bauernkrieges von 1525 zum Ausdruck kamen. Wir nennen hier die „Reformation des Kaisers Siegmund", die 1435 in der Umgebung des Kaisers entstand und bis zum Ende des Jahrhunderts große Verbreitung fand.

In der Dichtung entlädt sich das kritische Bedürfnis des Zeitalters im satirischen Lehrgedicht. Menschliche Schwächen und Narrheiten sind zu allen Zeiten überlegen verlacht oder eifernd bekämpft worden. Heinrich von Melk, der große Satiriker der beginnenden Ritterzeit, und die Tiersage, die sich durch das ganze Mittelalter zieht, sind deutliche Beispiele dafür. Aber zu keiner Zeit nimmt die satirische Dichtung einen so breiten Raum ein wie im 15. Jahrhundert. Wir nennen hier ein ziemlich ungeschickt durchgeführtes, aber sehr charakteristisches alemannisches Gedicht aus der ersten Jahrhunderthälfte, „des Teufels Netz", in dem der Teufel in einem Gespräch mit einem Einsiedler berichtet, wie er die Angehörigen der einzelnen Stände wegen ihrer Fehler und Laster in seinem Netze fängt. Das bedeutendste satirische Werk des Zeitalters ist aber das im Jahre 1497 mit prächtigen Holzschnitten im Druck erschienene „Narrenschiff" des Straßburger Juristen Sebastian Brant (1457—1521). Auf einem Schiffe fahren 113 Vertreter aller Narrheiten nach Narragonien, d. h. nach der Hölle, und alle Torheiten und Fehler der Zeit werden an den einzelnen Narren in kräftigen, volkstümlichen, bisweilen von hoher poetischer Anschauung getragenen Reimpaaren gegeißelt. In einem Kapitel „Vom Abgang des Glaubens" erhebt sich die Satire zu einer furchtbaren Anklage gegen den sittlichen Verfall der Christenheit und das dadurch hereinbrechende unabwendbare Unheil.

Das Narrenschiff wurde vielfach nachgedruckt und bis ins 17. Jahrhundert immer wieder neu herausgegeben. Es ist auf die ganze satirische Literatur des folgenden Jahrhunderts von großem Einfluß gewesen und gehört zu den wirkungsvollsten Büchern der ganzen

deutschen Literatur. Es zog gleich nach seinem Erscheinen seine Kreise weit über den Rahmen der Dichtung hinaus. Brants Freund und Landsmann **Johann Geiler von Kaisersberg**, der volkstümlichste Prediger seiner Zeit, legte das Narrenschiff einem ganzen Predigtzyklus zugrunde.

Mit Johann Geiler (1445—1520) lenken wir wieder in die Bahnen der Bußprediger und Mystiker ein. Der Geist eines Berthold von Regensburg ist in ihm wieder lebendig geworden, und seine Anschauung berührt sich mit den Lehren des Meisters Eckart. Der starke satirische Einschlag in seinen Predigten stammt aus dem Geiste des Jahrhunderts, in dem er lebte und wirkte. Die Lehre der Kirche ist ihm unantastbar, alle Ketzerei ist ihm verhaßt, aber schonungslos zieht er zu Felde gegen die Verderbnis der Geistlichkeit, gegen die Pfründenjägerei, Sittenlosigkeit und religiöse Gleichgültigkeit der Pfaffen und Mönche. Als ein Bußprediger von erschütternder Wucht steht er am Ausgang des Mittelalters, wie Heinrich von Melk am Beginn der mittelhochdeutschen Periode. Drei Jahrhunderte deutscher Geistesentwicklung waren dahingegangen, seit durch den Geist von Cluny das Christentum endgültig über den alten Germanengeist gesiegt hatte, und wieder war die Zeit reif geworden für einen neuen Sturm, der bestimmt war, ein neues Zeitalter heraufzuführen.

VI. Das Jahrhundert der Reformation.

1. Der Humanismus.

„O Jahrhundert, o Wissenschaften, es ist eine Lust zu leben!" Mit diesem Ausrufe begrüßte der Feuergeist Ulrich von Hutten seine Zeit mit ihrer quellenden geistigen Bewegung. Er meinte damit die Macht, die wie ein Sauerteig das ganze Geistesleben des absterbenden Mittelalters durchdrang: den Humanismus.

Der Humanismus ist die wissenschaftliche Auswirkung der Bewegung, die wir mit dem Worte Renaissance, Wiedergeburt, bezeichnen. Italien ist seine Heimat. Freiheit von der Gebundenheit des Mittelalters, Aufrichtung eines Lebensideals im Sinne der Antike, Ersetzung des aristotelischen Formalismus durch platonischen Gedankenflug: das ist das Ziel der Renaissance. In Wirklichkeit wurde die Renaissance das Morgenrot der neuen Zeit, also etwas ganz anderes, als sie beabsichtigte; aber die unverlierbare Folge war der mächtige Aufschwung der Kunst und Wissenschaft, die Schöpfung eines neuen Stiles, der sich an den besten Vorlagen der Antike bildete, die Durchdringung der ganzen Kulturwelt mit einem bisher unerhörten Persönlichkeits- und Lebensgefühl: Errungenschaften, von denen wir noch heute zehren.

Der Vater des Humanismus ist Francesco Petrarca (1304—71), der Zeitgenosse Dantes, des Schöpfers der Göttlichen Komödie. Während Dante den Höhepunkt mittelalterlich-scholastischer Weltanschauung bedeutet, weist Petrarca als erster auf die römischen Klassiker als die einzig wahren Quellen der Bildung hin; und hierin, nicht in seinen glühenden Liebesliedern, liegt seine Bedeutung für die Geistesgeschichte der Menschheit. Man hat ihn treffend mit Voltaire, dem Apostel der Aufklärung, verglichen. Unter den Männern, die in seinem Geiste wirkten, sind die hervorragendsten Boccaccio und Poggio, beide bekannt als Erzähler liebenswürdig-frecher Geschichten und Schwänke, für die Geistesgeschichte jedoch wichtiger in

ihrer humanistischen Betätigung. Poggio besonders hat sich durch Auffindung von Klassikerhandschriften in aller Herren Ländern unschätzbare Verdienste erworben.

Der Humanismus war zunächst eine italienische Angelegenheit. Einen deutschen Vorfrühling fanden wir am Hofe Karls IV. in Prag, in größerem Maße kam er jedoch über die Alpen erst durch die Konzilien von Konstanz und Basel. Der eigentliche Apostel des Humanismus in Deutschland ist der kaiserliche Kanzler Enea Silvio Piccolomini (1405—1464), der später als Pius II. den Stuhl Petri bestieg. Er übte einen bestimmenden Einfluß auf die Erziehung des späteren Kaisers Maximilian aus, und ihm ist es zuzuschreiben, daß der „letzte Ritter" zugleich ein Beschützer des Humanismus wurde, ein Januskopf, rückwärts gewandt und zugleich vorwärtsschauend, zwiespältig in seinem Denken und Handeln, als Mensch so reizvoll und als Fürst so wenig erfolgreich.

Die ersten deutschen Humanisten, die es ihren italienischen Vorbildern in der Lebensführung gleichzutun und sich in ihrer Tätigkeit ebenso wie diese auch der Sprache des Altertums, eines an Cicero und Terenz gebildeten Latein zu bedienen suchten, waren nicht viel mehr als geistreiche Vagabunden. Als eine bedeutende Persönlichkeit ragt unter ihnen nur Conrad Celtis († 1508) hervor, der erste mit dem Dichterlorbeer gekrönte lateinische Poet in Deutschland; seine bleibendste Leistung ist die Herausgabe der Dramen der Hrotsuit, in der er eine Vorläuferin des Humanismus erblickte, während sie doch nur die Zeit verkörpert, in der die Tradition des Altertums im Erlöschen war.

Eine geistige Macht konnte dieser Humanismus in Deutschland erst werden, als er sich auf die formale, lehrhafte Seite beschränkte. Der Schöpfer dieser Richtung ist der Elsässer Jakob Wimpheling (1450—1528), der erste Kämpfer für die humanistische Schulreform. Die Lateinschule wurde die erste Pflanzstätte des formalen Humanismus, hier wurde in das verwilderte mittelalterliche „Küchenlatein" die erste Bresche geschlagen. Die Schulen in Schlettstadt und in Deventer gingen allen voran. Wimpheling ist auch der Begründer eines eigenartigen, vom Humanismus getragenen deutschen Patriotismus. Die Beschäftigung mit Tacitus hatte die deutschen Humanisten, so sehr sie nach Erneuerung der lateinischen Bildung strebten und die deutsche Sprache verachteten, doch stolz auf ihre alte deutsche Vergangenheit gemacht. Aus diesem Geiste heraus schrieb Wimpheling seine „Germania", eine deutsche Geschichte, die insbesondere dem Nachweis gilt, daß seine Heimat, das Elsaß, stets ein deutsches Land gewesen sei. Er war der erste, der die perverse Franzosennarrheit

seiner Heimat bekämpfte, die noch heute, und gerade in unseren Tagen der Schmach, jedem anständigen Deutschen das Blut ins Gesicht treibt. Wir wollen uns der Gesinnung des wackeren Mannes freuen und nicht daran mäkeln, daß seine Gründe denkbar naiv und unhaltbar sind. Die Gegengründe seines Antipoden Thomas Murner in der „Germania nova“ sind noch zehnmal schlechter und lächerlicher und werden nur von den Lügen des Versailler Friedensdiktats übertroffen.

Die beiden Männer, die dem Humanismus in seiner spezifisch deutschen Färbung eine Führerrolle in der Geschichte des Geistes verschafften, sind der Süddeutsche Johannes Reuchlin und der Niederländer Desiderius Erasmus. Reuchlin (geb. 1455 in Pforzheim) ist der bedeutendste deutsche Gräzist und der erste, der in Deutschland außerhalb des Ghetto sich mit der hebräischen Sprache befaßte. Hierdurch geriet er, an sich eine friedliche, jedem lauten Wesen abholde Natur, in den berühmten Streit mit dem getauften Juden Johann Pfefferkorn in Köln, der mit dem ganzen Fanatismus des Renegaten die Vernichtung aller hebräischen Schriften mit Ausnahme des Alten Testaments verlangte und dabei die Kölner Dominikaner, insbesondere den Ketzermeister Jakob von Hochstraten auf seiner Seite hatte. Dem greisen Gelehrten wurde tatsächlich in Rom der Prozeß gemacht, und dieser endete nach manchen Wechselfällen mit einer Verurteilung seiner Schriften. Aber die Zeloten waren moralisch schon längst verurteilt. Nachdem Reuchlin eine Reihe von Zustimmungserklärungen unter dem Titel „Epistolae clarorum virorum“ veröffentlicht hatte, erschien 1515—1517 die weltberühmte Satire der „Epistolae obscurorum virorum“ (Dunkelmännerbriefe), in denen der aufstrebende Humanismus der niedergehenden Scholastik den Todesstoß versetzte und ihre Jünger unsterblicher Lächerlichkeit preisgab. Da berichten die verschiedensten „dunkeln Gestalten“ dem armseligsten der Kölner Dominikaner, Ortvinus Gratius, ihre Abenteuer, Bettelfahrten, plumpen Intrigen und einfältigen scholastischen Tüfteleien mit beständigen Hinweisen auf den augenblicklichen Stand des Reuchlinschen Handels; alles in dem heruntergekommenen, barbarischen „Küchenlatein“, wie es unter den unwissenden Mönchen herrschte und von den sprachgewandten Humanisten als Kennzeichen ganz besonderer Dummheit empfunden wurde. Ein Triumphgeheul erhob sich im Lager der übermütigen Humanistenschar, das nur noch größer wurde, als einige von den Angegriffenen zunächst die Satire gar nicht merkten und den grandiosen Ulk ernst nahmen. Die Briefe erschienen anonym, sie stammen aus dem blühenden Humanistenkreise der Erfurter Universität, der Haupt-

verfasser ist Crotus Rubianus, auch Ulrich von Hutten hat an ihnen mitgearbeitet.

Das anerkannte Haupt des deutschen Humanismus war jedoch Desiderius Erasmus (Geert Geerts, geb. 1466 in Rotterdam). Er war ein feiner Kopf und ein eleganter lateinischer Stilist, ein Philologe von tiefer Gelehrsamkeit und umfassendem Wissen. Seine geistesgeschichtlich hervorragendste Leistung ist die Ausgabe des griechischen Neuen Testaments im Jahre 1516, dessen zweite Ausgabe von 1519 Luther seiner Übersetzung zugrunde legte. Hervorragend sind seine „Colloquia", die Satiren, Schwänke, Angriffe gegen Mißbräuche namentlich auf kirchlichem Gebiete, Betrachtungen über alle möglichen Dinge des Lebens im Geiste des Humanismus enthalten und in ihrer Gesamtheit eine Art Humanistenbibel darstellen. Sehr beliebt waren auch seine „Adagia", eine Sprichwörtersammlung mit Erläuterungen, und vor allem die kecke Satire „Moriae encomion" (Lob der Narrheit), die an Bedeutung den Dunkelmännerbriefen gleichkommt und oft ins Deutsche übersetzt wurde.

Erasmus nahm in Deutschland eine Stellung ein wie zwei Jahrhunderte früher Petrarca in Italien. Leider entsprach sein Charakter nicht seinen glänzenden Geistesgaben. Der Reformation vermochte er, im Grunde seines Herzens ganz indifferent, kein Verständnis entgegenzubringen, und ängstlich bestrebt, ernsthaften Konflikten aus dem Wege zu gehen, mußte er es erleben, daß der Bruch mit Luther, den er hauptsächlich verschuldet hatte, dem deutschen Humanismus ein frühes Grab bereitete. Frühgealtert und vereinsamt starb er in Basel im Jahre 1536.

2. Luther und die Reformation.

Der Geist des Humanismus hat unverlierbare Werte geschaffen. Er steht an der Schwelle der neuen Zeit und einer neuen Welt- und Lebensanschauung und hat vor allen Dingen der Reformation, die das kommende 16. Jahrhundert beherrscht, die Wege geebnet. So sehr die Kirchenspaltung und die damit verbundene Erneuerung des religiösen Lebens aus dem Geiste der Mystik und der erwachenden Kritik geboren ist, so hätte sie doch ohne die Vorarbeit des Humanismus nicht in dem Maße zustande kommen können. Die Humanisten sahen denn auch in Luther zunächst einen hochwillkommenen Mitstreiter, und einer von ihnen, Melanchthon, blieb Luthers treuester Gefährte fürs ganze Leben. Trotzdem sind beide Geistesrichtungen tiefinnerliche Gegensätze. Der Humanismus zielt im letzten Grunde auf eine Überwindung, die Reformation auf eine Erneuerung der Kirche, der

Humanismus ist auf das Diesseits, die Reformation auf das Jenseits gewandt, der Humanismus dient der Schönheit, die Reformation der Wahrheit. Und da die Wahrheit allezeit die stärkere ist, muß die Schönheit vor ihr das Feld räumen. So empfing der Humanismus durch die Reformation, die er hatte heraufführen helfen, den Todesstoß. In dem Gegensatz der beiden Führer Erasmus und Luther spiegelt sich der Gegensatz der Weltanschauungen: der elegante Spötter und vorsichtige Leisetreter unterlag mit Naturnotwendigkeit dem rücksichtslosen Apostel der Wahrheit, der jederzeit bereit war, für seine Überzeugung auch auf dem Scheiterhaufen einzutreten.

Das gewaltige Ereignis der Reformation saugte zunächst alle geistigen Kräfte Deutschlands auf und ließ für die Dichtung, in der das Geistesleben früherer Zeiten seinen hauptsächlichsten Niederschlag gefunden hatte, keinen Raum mehr. An die Stelle des Poeten trat der Schriftsteller, und die religiöse Kampfschrift beherrschte den Büchermarkt. Die aufblühende Buchdruckerkunst kam dabei der Reformation zu statten, und die Bücherproduktion wuchs ins ungemessene. Dabei ist zu bemerken, daß die größere Aktivität und das größere schriftstellerische Geschick durchaus im Lager der Reformation zu finden ist, und erst nach dem Bauernkrieg kann die katholische Polemik der lutherischen ebenbürtige Erzeugnisse zur Seite stellen. Aus dieser ganzen Schriftstellerei zog die deutsche Sprache unverlierbaren Gewinn, denn die Leute, die früher nur Lateinisch geschrieben hätten, schrieben jetzt Deutsch, um so auf die breite Masse wirken zu können, und was die Mystiker begonnen hatten, das wurde jetzt Gemeingut des ganzen deutschen Volkes.

Der größte Schriftsteller dieser Zeit ist Luther selbst. Am 10. November 1483 zu Eisleben geboren, trat er in Erfurt, wo er ursprünglich als Jurist immatrikuliert war, ins Augustinerkloster ein und wurde 1508 als Professor nach Wittenberg berufen. Heilige Herzensnot hatte ihn ins Kloster getrieben, und sein priesterliches Gewissen trieb ihn auch zu jenem denkwürdigen Thesenanschlag gegen den Ablaßunfug am Vorabend des Allerheiligentages 1517. Von da an ergoß sich seine schriftstellerische Tätigkeit in breitem Strome über das ganze deutsche Volk. Er ist das, was man heute einen Journalisten nennt: aktuell, persönlich im höchsten Grade. Sein Stil ist gewandt, packend, bilderreich; seine Gegner versteht er ebensogut mit der Pritsche wie mit der Keule zu treffen, und wenn ihm die Galle überläuft, kennt seine Grobheit keine Grenzen. Die erste der drei großen Reformationsschriften vom Jahre 1520, die Schrift „An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung“ zeigt alle Vorzüge seiner Art zu schreiben

und kann das hervorragendste Erzeugnis seiner Feder genannt werden. Die beiden andern „Von der Freiheit eines Christenmenschen" und „Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche" (diese ursprünglich lateinisch) reichen nicht ganz an die Wucht der erstgenannten heran, obgleich die babylonische Gefangenschaft im katholischen Lager die meiste Wut auslöste. Das Gröbste, was aus seiner Feder geflossen ist, ist die Schrift „Wider das Papsttum zu Rom, vom Teufel gestiftet", die 1545, ein Jahr vor seinem Tode, erschien. Was aber seinen Schriften Ewigkeitswert verleiht, ist der heilige Ernst, mit dem er bei seiner Sache ist, und die Überzeugung, im Dienste des Höchsten die Feder zu führen.

Einen ganz neuen Stil schuf Luther in der Predigt. Hier verschmähte er nicht nur alle humanistischen Rhetorenkünste, sondern auch die volkstümliche, für unser Gefühl leicht ins Abgeschmackte fallende Redeweise eines Berthold von Regensburg und Geiler von Kaisersberg, und beschränkte sich auf die einfache, dafür aber um so packendere und zu Herzen gehende Auslegung des Gotteswortes. Die Gewalt seiner Rede offenbart sich am unmittelbarsten in den acht Predigten, mit denen er nach seiner Rückkehr von der Wartburg die Wittenberger Bilderstürmer zur Vernunft brachte. Die ganze Tiefe seines Gemüts zeigt sich dagegen in seinen Tischreden, die von seinen Hausgenossen gesammelt und der Nachwelt überliefert wurden und für alle Zeiten eine Fundgrube reinster Menschlichkeit bleiben werden.

Luthers Lebenswerk aber, die Krone seines schriftstellerischen Wirkens, ist die Bibelübersetzung. Seit seiner Klosterzeit war ihm das Buch der Bücher lieb und wert, und die Berührung mit dem Humanismus hatte ihn gelehrt, sich nicht an der kirchenoffiziellen lateinischen Vulgata genügen zu lassen, sondern zum griechischen und hebräischen Urtext der Heiligen Schrift vorzudringen. In der Stille der Wartburg, wo er nach dem entscheidungsschweren Wormser Reichstage 1521 eine ihm sonst nicht sehr willkommene Muße fand, begann er sein Übersetzungswerk, und bereits im September 1522 konnte das Neue Testament, die sogenannte „Septemberbibel", erscheinen. Unmittelbar nach Vollendung des Neuen machte er sich an das ungleich schwerere Alte Testament, wobei ihm Melanchthon und andere mit dem Schatze ihres philologischen Wissens getreulich halfen, und 1535 konnte er die ganze Heilige Schrift als den kostbarsten Edelstein der deutschen Literatur seinem deutschen Volke schenken. Denn durch Luther ist die Bibel zum tiefinnersten Eigentum des deutschen Volkes geworden, in unendlich viel höherem Maße als später Homer durch Joh. Heinr. Voß und Shakespeare durch Schlegel

und Tieck zu deutschen Dichtern wurden. Das deutsche Volk ist ohne die Lutherbibel überhaupt nicht denkbar. Der Fürst im Schlosse und der Bauer in seiner Hütte lasen ihre Bibel und zogen aus ihr die Leitsätze ihres Denkens und Handelns, und gläubig versenkt sich noch heute und allezeit der naive, kirchenfromme Bibelleser in den Wunderquell des Heils, der sich ihm in unerschöpflicher Fülle öffnet, und der moderne Skeptiker, der Renan, Strauß und Häckel gelesen hat und sich deshalb so erhaben vorkommt in seiner geistigen Überlegenheit, wird doch, wenn anders ihm nicht an der sengenden Flamme der Aufklärung das Herz verdorrt ist, von der unendlich tiefsinnigen, von keinem Dichterheros je erreichten Poesie der Genesis, von der Wucht der Psalmen, von dem heiligen Ethos der Reden Jesu ergriffen werden. Und sie mögen wollen oder nicht, auch die Katholiken müssen zugeben, daß sie einen Hauch ihres Geistes verspürt haben. Mit staunenswerter Gewalt bannt Luther diesen Schatz der Ewigkeit in das Gewand der deutschen Sprache, und doch so, daß sein Wort uns für alle Zeiten lebendig bleibt, und wenn es uns altertümlich vorkommt, so wird es dadurch für unser Empfinden nur um so ehrwürdiger. Luther hat es sich nicht leicht gemacht; nach einem vielzitierten Ausspruche hat er „der Mutter im Hause, den Kindern auf der Gasse, dem gemeinen Mann auf dem Markte aufs Maul gesehen", um immer den rechten Ausdruck zu finden und so das heilige Buch wirklich zu einem deutschen Volksbuch zu machen, was die bisherigen Übersetzungen der Vulgata in ihrer hölzernen Unbeholfenheit nie hatten werden können. Und das Werk mußte gelingen, weil Luther eine ganz hervorragend dichterische Persönlichkeit war, deren ganze reiche poetische Kraft in die religiöse Gefühls- und Vorstellungswelt gepreßt war; und gerade weil er gar kein Dichter sein wollte, konnte er die machtvolle rhythmische Prosa finden, die auf den Leser wirkt wie die unmittelbare Eingebung des gottbegeisterten Propheten.

Durch die Lutherbibel wurde die sprachliche Einigung Deutschlands entschieden, ein Erfolg, dessen Tragweite weit über das literarische Gebiet hinausgeht, denn sprachliche Einigung ist für volkliche Einheit die Vorbedingung. Die Sprache der kursächsischen Kanzlei, deren sich Luther nach seinen eignen Worten bediente, in Wirklichkeit die Gemeinsprache, die sich unter dem Einfluß der kaiserlichen Kanzlei Karls IV. in Prag herausbildete, wurde durch die Lutherbibel zur allgemein herrschenden deutschen Schriftsprache, sie verdrängte das Plattdeutsch im Norden und das „Schwyzer Dütsch" im Süden, und auch das katholisch gebliebene Deutschland unterlag in nicht zu langer Zeit völlig ihrem Einfluß. Bereits in den vierziger

Jahren des 16. Jahrhunderts mußten Werke, die vor Luther erschienen waren, in Neuauflagen nach dem Lautstande Luthers modernisiert werden, und die ältesten deutschen Grammatiker, Ickelsamer und Clajus, im 16. Jahrhundert nahmen das Bibeldeutsch als Norm an. Diese frühzeitige Normalisierung war allerdings kein Vorteil für die Sprache, denn tatsächlich war diese noch im Werden und hat ihre endgültige Gestalt erst reichlich ein Jahrhundert später erhalten; wenn es daher auch zu weitgehend ist, Luther als den Schöpfer der neuhochdeutschen Sprache zu bezeichnen, wie man es vielfach getan hat, so ist doch die Entwicklung durch ihn hindurchgegangen, und unsere neuhochdeutsche Prosasprache ist ohne Luthers Bibelübersetzung gar nicht denkbar.

Luther war als Schriftsteller durchaus auf den religiösen Tageskampf eingestellt. Dennoch bricht die Glut des gottbegnadeten Lyrikers in den Kirchenliedern, die er seiner Gemeinde schenkte, mit Macht hervor. Nur ein Dichter von allerhöchstem Range konnte seinem Volke einen Sang schenken wie das unvergängliche „Ein feste Burg ist unser Gott", dessen Entstehung eine sinnige Legende in die Zeit des Augsburger Reichstages 1530 ansetzt, das aber in Wirklichkeit einige Jahre früher entstanden ist. Die erste kleine Sammlung geistlicher Lieder, das „Erfurter Enchiridion", ließ Luther 1524 erscheinen, 1545 redigierte er sie, durch eigene und fremde Beiträge stark angewachsen, zum letzten Male. Sein Beispiel hat den reichen Schatz des evangelischen Kirchengesanges hervorgerufen, der sich allerdings stets dem Wandel der Zeiten angepaßt hat, in seiner Gesamtheit aber doch ein unverlierbarer Besitz der evangelischen Kirche geworden ist.

3. Hutten und Murner.

Es ist unmöglich, die unendliche Hochflut der Reformationsliteratur, die durch Luthers Auftreten veranlaßt wurde, anders als andeutungsweise zu streifen. Es ist Tagesliteratur, keine Dichtung. Dagegen müssen wir bei zwei Namen haltmachen, von denen der eine der glühendste Vorkämpfer, der andere der wütendste Gegner Luthers ist, deren Erzeugnisse beide aus dem Gebiete der Kampfliteratur in das der Dichtung übergreifen: Ulrich von Hutten und Thomas Murner.

Hutten (geb. 1488) ist eine ganz einzigartige Erscheinung. Ritterlicher Herkunft, und im Gegensatz zu der Mehrheit seiner Standesgenossen durchdrungen von dem Gefühl, daß adlige Geburt zu den höchsten Leistungen verpflichtet, durchglüht von rücksichtsloser Liebe zur Wahrheit und Gerechtigkeit, wurde er, der ehemalige Zögling

der altberühmten Fuldaer Klosterschule, der in Deutschland und Italien ein unstetes, wechselvolles Wanderleben führte, einer der angesehensten Mitstreiter des Humanismus. Seine Leistungen auf diesem Gebiete gehören in die Geschichte der neulateinischen Literatur, die hier nur im Rahmen der deutschen Geistesgeschichte gestreift werden kann. Seine Mitarbeit an den Epistolae obscurorum virorum ist bereits erwähnt. Seine Dichtungen wie seine kampfesfrohen Prosadialoge zeichnen sich durch eine mustergültige Eleganz der Latinität aus. Von der Hand Kaiser Maximilians empfing er im Jahre 1517 den Dichterlorbeer, und am Hofe des kunstliebenden, humanistisch gebildeten Erzbischofs Albrecht von Mainz eröffnete sich ihm eine glanzvolle Zukunft. Da ging ihm die Wahrheit von Luthers Lehre auf, und entschlossen warf er seine Zukunft hin und wurde der begeistertste Vorkämpfer der Sache des Reformators. Sein elegantes Latein ersetzte er durch ein derb zufassendes Deutsch, und vier Kampfdialoge gegen die Schäden der Kurie, die er erst noch lateinisch abgefaßt hatte, brachte er ins Gewand seiner deutschen Sprache in dem zorn- und geistsprühenden „Gesprächbüchlein" (1521). Auf der Ebernburg hatte er bei seinem Freunde Franz von Sickingen ein Asyl gefunden, Sickingens Erhebung gegen den Kurfürsten von Trier aber ward auch sein Verderben. Als Flüchtling wandte er sich nach Basel, wo ihm sein alter Kampfgenosse Erasmus die Tür wies, und fand schließlich durch Zwinglis Güte auf der Insel Ufnau im Züricher See eine Zufluchtsstätte. Dort erlag er 1523 einsam und verlassen einer Krankheit, die er sich in früher Jugend schon auf seinem unsteten Wanderleben zugezogen hatte.

Hutten ist eine Kämpfernatur, aber er ist mehr als das, er ist ein Dichter von Gottes Gnaden. Seine Elegie „Ich hab's gewagt mit Sinnen" ist die schönste und reinste Blüte weltlicher Lyrik im ganzen 16. Jahrhundert. Die Tragik seines Schicksals läßt seinen herrlichen Charakter und sein edles Wollen im hellsten Lichte erstrahlen, und hoch über seine Standesgenossen ragt er empor, den Weg weisend zu neuen Daseinszwecken als die letzte, edelste Blume des absterbenden Rittertums.

Wirkliche dichterische Qualitäten sind auch Luthers bitterstem literarischen Feinde, Thomas Murner (1475—1537), nicht abzusprechen. Ein Franziskaner von gelehrter Bildung, doch rückwärtsschauenden Geistes, dem Humanismus innerlich fremd, trotzdem er humanistische Bildungselemente in sich aufgenommen hatte, gallig und unverträglich, eitel und nach Volkstümlichkeit haschend, so steht er als eine im ganzen wenig erfreuliche Erscheinung vor dem Richterstuhl der Literaturgeschichte. Er begann als Schüler Geilers, und seine

volkstümliche Predigt verdichtete sich zu der poetischen Allegorie „Die geistliche Badenfahrt" (1514), in der die äußere Reinigung allegorisch auf die innere in einer für unser Empfinden fürchterlich abgeschmackten Weise ausgedeutet wird. In Sebastian Brants Fußtapfen tritt er mit den satirischen Dichtungen „Schelmenzunft" (1512), „Narrenbeschwörung" (1512), „Mühle von Schwindelsheim" (1515) und „Gäuchmatt" (1515). Es sind vier Narrenrevuen, in denen ein galliger Witz und eine genaue, allzu genaue Kenntnis aller Schwächen und Gebrechen der Zeit, namentlich der erotischen, zum Ausdruck kommt. Die Geistlichkeit wird dabei keineswegs schonend behandelt.

Im Jahre 1520 trat Murner in den Kampf gegen Luther ein. Es war ihm wirklich heiliger Ernst um seine Sache, und das versöhnt uns mit seinem Bilde, während er sonst in dem Kampfe keine sehr glückliche Figur macht. In den Streitschriften der Lutheraner wird er arg zerzaust, und geradezu traditionell wird die Verdrehung seines Namens in Murrnarr und die Darstellung seiner Person mit dem Katzenkopf. So im Karsthans, einer der berühmtesten Flugschriften der Reformationszeit, die außerdem noch dadurch bemerkenswert ist, daß sie im Gegensatz zu der üblichen Bauernsatire der Zeit die Gestalt des tüchtigen, geradsinnigen Bauern wieder zu Ehren bringt. Den Höhepunkt seines Kampfes gegen Luther bildet das große satirische Gedicht „Vom großen Lutherischen Narren", das die Waffen, die er als Schüler Brants mit Geschick zu führen wußte, erbarmungslos gegen Luther kehrt (1522). In einem Kapitel „Wie Luther den Bundschuh schmiert", wird der furchtbare Bauernkrieg von 1525 ahnungsvoll vorausgesehen.

Seinen Streit mit dem Humanisten Wimpheling haben wir bereits erwähnt. Wissenschaftlich erregte er heftig die Gemüter der zünftigen Gelehrten durch seine Versuche, die Logik und Jurisprudenz zu popularisieren, wobei er sich der albernsten mnemotechnischen Mittelchen bediente. Anderseits wurden ihm auch reiche Ehren zuteil; wie seinen Antipoden Hutten schmückte ihn der Lorbeer des poeta laureatus.

4. Hans Sachs.

Die dichterische Begabung eines Hutten und Murner wurde durch die Reformation und ihre Kämpfe völlig aufgesogen. Daß jedoch das deutsche Gemüt auch in jenen Kämpfen, die die deutsche Seele am tiefsten ergriffen, sich ein Plätzchen des Friedens freihielt, das beweist die bescheidene Muse des Nürnberger Schuhmacherpoeten Hans Sachs (1494—1576). Dieser berühmteste aller Meistersinger, durch dessen Person ein Strahl der Poesie auf den verknöcherten Meistersang fiel, ist eine der liebenswertesten Gestalten des 16. Jahrhunderts.

Seine Dichtung wurzelt fest im Heimatboden seiner Vaterstadt, die ja damals die geistige Hauptstadt Deutschlands war, und das poetische Lebenswerk des ehrenfesten Handwerksmeisters ist in seiner Gesamtheit das beste Bild des süddeutschen Kleinbürgertums der Reformationszeit, das wir überhaupt besitzen. In der Zurückführung aller seiner Stoffe auf die eigene bürgerliche Umwelt liegt die Stärke und zugleich auch die Schwäche seiner Dichtung. Mit beispielloser Leichtigkeit gehen ihm die Verse von der Hand, kein Dichter vor und nach ihm bis auf Goethe hat eine ähnliche Menge hervorgebracht.

Die Masse seiner Produktion zerfällt in Meistergesang, Verserzählung und Drama. Die Meistergesänge, die sich in Form und Inhalt ganz in der Tradition dieser Handwerksübung bewegen, sind in ihrer überkünstelten Metrik für unser Gefühl das Ungenießbarste an seiner ganzen Dichtung. Wie wenig Wert er selbst im Grunde ihnen beimaß, geht schon daraus hervor, daß er sie nicht in die Sammlung seiner Dichtungen aufnahm. Sie sind auch heute noch längst nicht alle gedruckt. Alles übrige ist in den von einer verständnislosen Nachwelt verächtlich als Knittelverse abgetanen silbenzählenden Reimpaaren abgefaßt. Die Fabeln und Schwänke, in denen das ganze innige Gemütsleben des Dichters mit seiner Naivität und Herzenswärme zum Ausdruck kommt, sind von allem das Ansprechendste. Ein Kabinettstück ist die Erzählung von den „Ungleichen Kindern Evä“, in der der liebe Gott den Haushalt des ersten Menschenpaares besucht und mit der zahlreichen Kinderschar der Frau Eva Kinderlehre abhält, wobei die einen sehr gut, die andern um so schlechter bestehen. Dieser Schwank ist außerdem noch als Meistergesang und in dramatischer Form von Hans Sachs behandelt worden.

Die dramatische Betätigung des Nürnberger Meisters ist der wichtigste Zweig seiner Dichtung. Anknüpfend an die Tradition des Nürnberger Fastnachtsspiels, wie es von Folz und Rosenplüt behandelt wurde, schuf er die zahlreichen Fastnachtsspiele, von denen viele wegen ihres schlagkräftigen Humors ihre Wirkung noch heute nicht verfehlen. Sie zeigen die üblichen Formen von der Revueform (Das Hofgesind Veneris, Das Narrenschneiden) bis zum dramatisch zugespitzten Schwank (Der böse Rauch, Der fahrende Schüler im Paradies). Der Dichter ist hier in seinem Element, ein schalkhafter Humor und dabei eine reiche Kenntnis aller liebenswürdigen Schwächen seiner Umwelt führt ihm die Feder, und die Reinheit seines unverdorbenen Herzens bewahrt ihn gleichermaßen vor Prüderie wie vor der Unanständigkeit seiner Vorgänger. Weniger glücklich ist er in den Tragödien und Komödien, die er mit seiner aus Meistersingern gebildeten Liebhabertruppe zumeist im Prediger-

kloster in Nürnberg zur Aufführung brachte, die er aber auch andern Truppen gern zur Aufführung überließ. Hier wagte er sich auf ein Gebiet, dem seine engumgrenzte Begabung doch nicht gewachsen war. Die biblische, römische und deutsche Geschichte, Heldensage, Volksbücher, Boccaccio und Bandello, alles mußte als Stoff für seine Dramatik herhalten, und die gewaltsame Einordnung aller dieser Gebiete in die kleinbürgerliche Enge seiner eigenen Welt wirkt für unser Empfinden unerträglich. Seine Könige sind Kartenkönige, die uns nicht tragisch oder komisch, sondern nur lächerlich vorkommen. Seine Zeitgenossen empfanden anders; für sie war das Meistersingerdrama etwas Neues, der Ersatz für die absterbenden geistlichen Dramenvorführungen, und so sind die Dramen des Hans Sachs trotz ihrer ästhetischen Unzulänglichkeit theatergeschichtlich und literarhistorisch von höchster Bedeutung.

Mitten in den Stürmen der Reformation bewegt sich Hans Sachsens Dichtung auf allgemein menschlichen, friedlichen Bahnen. Trotzdem gab er seiner Zuneigung zu Luthers Lehre, ebenso wie sein großer Mitbürger Albrecht Dürer, offen und freudig Ausdruck. Als im Jahre 1524 in Nürnberg die Reformation eingeführt wurde, begrüßte er sie mit dem bekannten allegorischen Gedichte „Die Wittenbergisch Nachtigall, die man jetzt höret überall", in dem die erkältende allegorische Einkleidung durch die Herzenswärme des Dichters reichlich aufgewogen wird. In demselben Jahre schrieb er seine vier Reformationsdialoge, voller Witz und treffsicherer Satire, von denen besonders der erste, „Chorherr und Schuster", ein Meisterstück der Gattung ist. Sie stellen sich Huttens Gesprächbüchlein und dem Karsthans würdig zur Seite und lassen es bedauerlich erscheinen, daß der Dichter außerdem fast nichts weiter in Prosa geschrieben hat. Die Flüssigkeit der Sprache sucht bei den Zeitgenossen ihresgleichen, und auch in der Polemik wahrt der wackere Mann den ihm eigenen versöhnlichen Humor im Gegensatz zu der sonstigen Schärfe und verletzenden Bissigkeit der Dialogliteratur der Reformationszeit.

Die Wertschätzung des Dichters ist vielen Schwankungen unterworfen gewesen. In seinem eigenen Kreise war er außerordentlich hochgeschätzt, der hochmütige Gelehrtendünkel der Nürnberger Humanisten wollte dagegen nichts mit ihm zu tun haben. Im ganzen 17. Jahrhundert wurde sein Name nur in den höchsten Tönen der Verachtung genannt, und erst im 18. Jahrhundert kam er langsam wieder zu Ehren. Den Wert des Mannes und seiner Dichtung als des freundlichsten Repräsentanten seiner Zeit hat keiner besser gewürdigt als der Größte im Reiche des Geistes:

Goethe. Sein Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung“ hat die Wertung des Mannes, der im engen Rahmen sein Bestes gab, für alle Zeiten festgelegt.

5. Das Drama.

a) Das lateinische Humanistendrama.

Nichts bezeichnet besser die große Veränderung im Aussehen der neuen Zeit als die plötzlich aus dem Nichts entstandene Herrschaft des Dramas, dieses Stiefkindes der mittelalterlichen Dichtung. Das Drama war Gottesdienst, Volksfest, platter Fastnachtspaß gewesen und konnte nie auch nur entfernt sich ebenbürtig neben die Schöpfungen der Lyrik und Epik stellen; seit dem 16. Jahrhundert erobert es sich die führende Stellung in der Literatur, die es seit Hans Sachs über Gryphius, Lessing, Goethe, Schiller, Hebbel, Richard Wagner und Gerhart Hauptmann nie wieder verloren hat. Der entscheidende Anstoß für die Wertung des Dramas geht jedoch nicht von der volkstümlichen Kunst der Meistersinger aus, sondern von den Verkündern des Humanismus. Der mittelalterliche Irrtum, daß die antiken Dramen pantomimische Vorführungen gewesen seien, zu denen ein Rezitator den Text gesprochen habe, begann um die Jahrhundertwende der Erkenntnis zu weichen, daß man es bei Terenz mit grundsätzlich derselben Dichtungsart zu tun habe, die man im geistlichen Drama und im Fastnachtsspiel vor sich sah. Neben Terenz, den man das ganze Mittelalter hindurch gelesen hatte und den die wackere Hrotsuit durch ihre Märtyrerdramen hatte verdrängen wollen, traten der neuentdeckte Plautus und Seneca. 1483 wurde in Ulm das erste deutsche Terenzdrama gedruckt, 1499 legte Albrecht von Eyb den ganzen Terenz deutsch vor. Als die ersten deutschen Humanisten versuchten sich Wimpheling im „Stylpho“ (1494), Reuchlin im „Sergius“ und „Henno“ (1498) in der dramatischen Form nach dem Muster ihres gefeierten Vorbildes, natürlich lateinisch. Besonders der Henno fand großen Beifall, und bald geriet Hans Sachs über das Stück und übertrug es in seine Umwelt und seine alles gleichmachenden Allerweltsknittelverse.

Seit dem Jahre 1530 beginnt der Siegeszug des lateinischen Humanistendramas durch Deutschland. Seine hauptsächlichste Pflanzstätte fand es aber nicht an den Universitäten, sondern an den Lateinschulen, die durchweg vom Geiste des formalen Humanismus, wie ihn Wimpheling begründet hatte, getragen waren. An Stelle der weitausgesponnenen mittelalterlichen Dramen traten nun nach

antikem Muster kurze, stofflich begrenzte Stücke, aufgeführt auf einer primitiven, aus Italien eingeführten Bühne, der sogenannten Zellenbühne, bestehend aus einem neutralen Bühnenfelde und einer Anzahl durch Vorhänge abgeschlossener Zellen in der Rückwand, welche den einzelnen Darstellern zugehören — eine eigenartige Umbildung der alten Standorttechnik. Der Zweck dieser Kunstübung ist ein ausgesprochen lehrhafter: Die Schüler sollen Sicherheit im Auftreten und Gewandtheit im Ausdruck lernen. Biblische Stoffe herrschen vor: Joseph, Susanna, Lazarus, der verlorene Sohn. Aus England dringt das allegorische Drama, die Moralität, mit ihrem bedeutendsten Stoffe, dem Everyman, ein und findet weite Verbreitung im lateinischen und später auch im deutschen Drama. Es ist die Geschichte vom sterbenden reichen Manne, mit dem Tugenden und Laster des Lebens in der Todesstunde Abrechnung halten. Von den Dichtern dieser ganzen Produktion nennen wir nur die bedeutendsten: Gnaphaeus (Acolastus, d. h. Verlorene Sohn), Macropedius (Asotus, ebenfalls der Verlorene Sohn), Xystus Betulius (Susanna; zuerst in deutscher Sprache abgefaßt), Naogeorgius (Pammachius, ein protestantisches Tendenzdrama), Simon Lemnius (Monachopornomachia, ein widerlicher Angriff auf Luthers Eheleben), und vor allen Nicodemus Frischlin, bereits in die Spätzeit der Periode gehörend (1547—1590). Dieser letztere, Württemberger von Geburt, erlebte seine Blütezeit am Stuttgarter Hofe, wo er seine Dramen zur Aufführung brachte. Wegen eines Zwistes mit dem Herzog auf dem Hohenurach gefangengesetzt, fand er bei einem Fluchtversuch den Tod. Von seinen Dramen ist „Julius redivivus" das bedeutendste. Hier kehrt Cäsar auf die Oberwelt zurück und sieht staunend die Entwicklung der Deutschen, während seine Römer in Barbarei und Knechtschaft versunken sind. Den Höhepunkt der Entwicklung dieses Dramas stellt das Schultheater des Straßburger Rektors Sturm, eines Schülers von Wimpheling, dar. Aus dem primitiven, oftmals geradezu ärmlichen Rahmen des humanistischen Dramas heben sich die Straßburger Aufführungen durch ihre glänzende Inszenierung heraus. Hier ist der rein lehrhafte Zweck bereits zugunsten der Unterhaltung überwunden.

b) Das deutsche Reformations- und Schuldrama.

Die Kämpfe der Reformation machen sich im lateinischen Humanistendrama bedeutsam geltend. In noch viel höherem Maße ist das der Fall beim deutschen Drama, das sich aus ihm und neben ihm entwickelt. Das geistliche Drama des Mittelalters empfing durch die Reformation den Todesstoß. Ein Werk wie das Luzerner Passions-

spiel von 1583 konnte nur noch lokale Bedeutung haben. Um so mehr machte sich das Bedürfnis nach Ersatz geltend. Luther stand dem Drama wohlwollend gegenüber und trug durch seine Empfehlung sehr zu seiner Verbreitung bei. Am Anfang des deutschen Dramas des 16. Jahrhunderts steht der Basler Buchdrucker und Meistersinger Pamphilus Gengenbach, dessen Wirksamkeit von 1509—1524 nachweisbar ist. Die Form seiner Dichtung ist die primitive Revueform des Fastnachtsspiels (Die zehn Alter dieser Welt, Die Gauchmatt), der dichterische Wert und der Ernst der Auffassung hebt sie über die Gattung hinaus. Seine Satire bewegt sich in den Bahnen Sebastian Brants, in seinen späteren Schriften zeigt er sich als entschiedener Anhänger Luthers.

Ein volkstümliches Drama von kräftiger, bodenständiger Eigenart gedieh in der Schweiz und im Elsaß, beeinflußt vom Humanismus und von der Reformationspolemik. Wir nennen hier nur das Tellenspiel von Jakob Ruof wegen des bedeutsamen Stoffes, der hier zum erstenmal dramatische Form findet, und die Dramen des Kolmarer Meistersingers Jörg Wickram (Verlorener Sohn, Tobias u. a.), dem wir noch als Romandichter begegnen werden. Ungleich wichtiger ist das deutsche Schuldrama, das sich analog dem lateinischen im Stammlande der Reformation entwickelte und sich von da aus über ganz Deutschland verbreitete. Hier tobte sich die Polemik, namentlich auf protestantischer Seite, schrankenlos aus. Formal ist es durchaus ein Kind des Humanismus. Es begann mit Terenz- und Plautusübersetzungen und bevorzugte bald, von Luther angeregt und durch seine Empfehlung gefördert, die selbständige Behandlung biblischer Stoffe: „Susanna" von Joachim Greff in Magdeburg, derselbe Stoff von Paul Rebhun in Zwickau, „Esther" von Valentin Voith aus Chemnitz, und viele andere. Auch nichtbiblische Stoffe kamen vor: Johann Agricola dichtete einen „Johann Hus", der Pammachius des Naogeorg wurde mehrmals ins Deutsche übersetzt. Daneben sind die Moralitätenstoffe beliebt, und schließlich machen sich die braven Schulmeister an rein weltliche Stoffe der Geschichte und nähern sich so bereits wieder einer volkstümlichen Dramatik, wie sie bei den Meistersingern zuhause war. Das Schuldrama schwillt im Laufe des 16. Jahrhunderts zu unheimlicher Massenproduktion an und wird bald ein hervorragendes pädagogisches Bildungsmittel; dichterische Qualitäten sind jedoch in ihm so selten wie Goldkörner im Sande, und in seiner Gesamtheit gehört es mehr in die Erziehungs- und Schulgeschichte als in die Geschichte der Literatur. In diesem Rahmen ist es jedoch ein getreues Spiegelbild der geistigen Strömungen im Zeitalter der Reformation.

6. Wickram und Fischart.

Der neue Geist sucht allenthalben in der Dichtung nach neuen Ausdrucksformen. Neben dem Drama des Hans Sachs steht der Roman des Kolmarer Bürgers Jörg Wickram. Wie der Nürnberger Poet stammt er aus der Zunft der Meistersinger, und wie dieser durchtränkt er die Stoffe der Volksbücher mit dem Geiste seiner bürgerlichen Umwelt („Galmy“, „Gabriotto und Reinhard“), um schließlich im „Knabenspiegel“ eine Art pädagogischen Romans mit faustdick aufgestrichener Moral zu geben. Wickram hat sich auch, wie bereits erwähnt, im Drama betätigt und schließlich nach humanistischem Muster ein Schwankbuch, das „Rollwagenbüchlein“ (1555), geliefert, das sich von ähnlichen Erzeugnissen seiner Zeit dadurch unterscheidet, daß es zwar derb ist, aber die Unflätigkeiten dieser Art von Unterliteratur vermeidet. Till Eulenspiegel hat zu diesem und ähnlichen Büchern das Vorbild abgegeben.

Weit bedeutender als Wickram und ein echter Sohn des Geistes der Reformation ist der Straßburger Johann Fischart (etwa 1545 bis 1590). Aus dem Humanismus, der französischen Literatur und der volkstümlichen satirischen Literatur Deutschlands hat er die Elemente seiner Bildung empfangen, die nachhaltigste Anregung erhielt er von seinem Verwandten Caspar Scheidt, dem Übersetzer des lateinischen „Grobianus“ von Friedrich Dedekind, einer derben Satire auf die Roheit der Sitten seiner Zeit. Fischart entfaltete als Satiriker eine Meisterschaft in der Behandlung der Sprache, die bisher unerreicht war. In Wortverdrehungen und komischen Klangwirkungen, die sich wie ein Sprühregen ergießen und den Leser nicht zu Atem kommen lassen, leistete er Unglaubliches. Charakteristisch ist schon der Titel seiner Bearbeitung des Meisterwerkes der komischen Literatur Frankreichs, des „Gargantua“ von Rabelais, die er „Affenteuerliche und naupengeheuerliche Geschichtsklitterung“ benamste. Fischart war ein glühender Protestant, und seinen ganzen Zorn gegen die Gegenreformation, die durch den 1540 gegründeten Jesuitenorden eingeleitet worden war, entlud er in den Schriften „Das Jesuiterhütlein“ und „Bienenkorb des heiligen römischen Immenschwarms“. Von seinen andern satirischen Dichtungen ist die witzige „Flöhhatz“ (1573) zu nennen, die sich in ihrem ersten Teile allerdings an eine bereits vorhandene Dichtung von Mathias Holzwart anlehnt. Die ansprechendste seiner Dichtungen ist die kleine Verserzählung „Das glückhafte Schiff von Zürich“, ein Loblied auf Gemeinsinn und Bürgertugend.

Mit dem Gargantua suchte Fischart die zeitgenössische französische

Literatur in Deutschland heimisch zu machen. Von größerer Bedeutung noch ist seine Beteiligung an der Einführung des französischen, aus Spanien stammenden Amadisromans. Nachdem der Frankfurter Buchhändler Feyerabend seit 1572 schon fünf Bücher dieses nicht endenden Riesenwerkes in deutscher Sprache hatte erscheinen lassen, trat Fischart mit dem sechsten Buche als Übersetzer in das Unternehmen ein. Bis zum Jahre 1595 erschienen im ganzen 24 Bücher. Der Amadis war in Deutschland epochemachend. An Stelle des derb volksmäßigen Stils, in den die deutsche Erzählung in Vers und Prosa versunken war, trat ein phrasenreicher, gezierter Stil, der von Ritterabenteuern, Zauberspuk und schlüpfrigen Liebesszenen berichtete wie einst im hohen Mittelalter, aber im Gewande der Gegenwart. Das Buch leitet den höfisch-galanten Stil des 17. Jahrhunderts ein und gilt in der Folgezeit geradezu als Kanon adliger Sitte. Es hätte jedoch nicht den Beifall finden können, wenn es nicht eben auf fruchtbaren Boden gefallen wäre. Ein neuer, im Hofdienste stehender, höfisch gebildeter Adel beginnt dem Zeitgeschmack seinen Stempel aufzudrücken und den Geist des Bürgertums allgemach zurückzudrängen. Die bisherige Derbheit wird abgelöst durch die Galanterie, deutsch gesagt durch die Schlüpfrigkeit, die sich mit stelzbeiniger Grandezza zu einer Kultur vereinigt, die dem deutschen Wesen so fremd wie möglich ist.

7. Volkslied und Volksbuch.

Neben dem vielen Neuen lebten jedoch die alten Formen weiter. Das Volkslied büßte im 16. Jahrhundert nichts von seiner Frische ein, im Gegenteil, es erfuhr in dem historischen Volksliede eine gewaltige Erweiterung. Die ganze bewegte Geschichte des Jahrhunderts wird durch solche Lieder begleitet; Sickingens Tod, die Schlacht bei Pavia, die Türkenkriege, alle Fehden und Händel, von denen die Zeit voll war, finden hier ihren Widerhall. Verwandt mit diesen Liedern sind die gereimten und ungereimten Berichte über besondere Ereignisse von allgemeinem oder auch nur lokalem Interesse, oft nur auf einzelnen Blättern gedruckt und mit groben Holzschnitten verziert. Die Plünderung Roms, eine große Feuersbrunst oder irgendeine Mißgeburt werden mit gleicher Liebe und Sorgfalt berichtet. „Zeitungen" nennen sich diese Nachrichtenblätter, und in der Tat haben wir in ihnen die Anfänge unserer Zeitungen zu erblicken. Sie sind eine Folge der Erfindung des Buchdrucks. Indem sie historische Ereignisse festhalten, verhindern sie die Bildung der Sage. An ihre Stelle tritt die pragmatische,

d. h. Ursache und Wirkung abwägende Geschichtschreibung. An ihrer Schwelle steht der bayrische Historiker Turmayer (Aventinus), von dem eine gerade Linie zu dem Meister aller Geschichtschreibung, zu Leopold von Ranke führt.

Neben dem Volkslied behauptet sich das Volksbuch. An die Seite der alten, aus dem Mittelalter stammenden Geschichten treten eine Reihe bedeutsamer neuer Stoffe. Eulenspiegel, von Fischart nicht eben glücklich in Verse gebracht, behält seine Beliebtheit ungeschmälert, als würdiges Seitenstück tritt neben ihn das Lalenbuch, die Erzählung von den Schildbürgern, die unsterbliche Zusammenfassung aller Schwanksatire gegen kleinstädtische Borniertheit.

Die bedeutsamste Vermehrung des Stoffkreises der Volksbücher bildet die tiefsinnige Erzählung vom Doktor Faust. „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler, wie er sich gegen dem Teufel auf eine benannte Zeit verschrieben, was er hierzwischen für seltsame Abenteuer gesehen, selbst angerichtet und getrieben, bis er endlich seinen wohlverdienten Lohn empfangen.“ Dies ist der Titel des ältesten Faustbuches (gedruckt bei Joh. Spies in Frankfurt a. M. 1587). In diesem Buch hat der Teufelsglaube der Zeit seinen Niederschlag gefunden, und der Verfasser, der in der denkbar unbeholfensten Weise erzählt, wie der gelehrte Doktor dem Teufel verfällt, und der mit frommem Augenaufschlag sein Buch mit einer Menge zum Teil althergebrachter Zauberschwänke füllt, ahnte nicht, daß er mit seinem Machwerk dem deutschen Geiste das größte dichterische Symbol der Weltliteratur schuf, das berufen war, selbst Dantes Ewigkeitsdichtung in den Schatten zu stellen.

Ehe die Faustsage in dem Volksbuche zusammengefaßt wurde, hatte sie schon ihre Geschichte hinter sich. Von jeher hat die Menschheit an die Magie, die „schwarze Kunst“ geglaubt und sie in Dichtung und Sage verwertet. Aber erst das späte Mittelalter erfand die Vorstellung von einem Bunde mit dem Teufel, und nicht im zwölften, sondern im 16. und 17. Jahrhundert wurden die Hexen zum Scheiterhaufen geführt. Die Stärke des religiösen Empfindens der Zeit hat diese Vorstellungen geschaffen. Der Teufelsglaube des späten Mittelalters ist die Nachtseite der Mystik, das Gegenstück der Gottesminne eines Tauler und Suso. Das 15. Jahrhundert erdachte die Legende von Theophilus, der seine Seele dem Teufel verschreibt, aber durch die Fürbitte der heiligen Jungfrau von der Verdammnis erlöst wird, doch in dem religiös aufs tiefste erregten 16. Jahrhundert fand man für den Bund mit dem Teufel keine Gnade mehr: Faust verfällt der ewigen Verdammnis.

Der Träger der Sage ist eine historische Persönlichkeit, ein Marktschreier und Scharlatan, der überall durch seine Renommistereien von sich reden machte und wahrscheinlich durch eine Explosion bei seinen alchimistischen Experimenten ums Leben kam. Die Sage macht aus ihm einen Gelehrten, der in unbändigem Wissens- und Lebensdrang vorzeitig den Schleier der Ewigkeit lüften will und dadurch des ewigen Heils verlustig geht. Das Volksbuch wurde in zahlreichen Drucken verbreitet, es kam bald nach England und lieferte dem Vorgänger Shakespeares, Christoph Marlowe, den Stoff zu seinem Faustdrama, das im 17. Jahrhundert in arger Verballhornung über die deutsche Volksbühne ging und sich im Puppenspiel bis ins 19. Jahrhundert hielt; das Volksbuch selbst wurde bis ins 18. Jahrhundert bearbeitet, und aus ihm empfing der junge Goethe die Anregung zu der Dichtung, die das Werk seines Lebens wurde.

In sagengeschichtlicher Hinsicht ist die Faustsage die letzte Sage großen Stils, die aus dem deutschen Volke hervorging. Die Buchdruckerkunst und die pragmatische Geschichtschreibung verhinderten fortan die Sagenbildung und ließen nur noch die Anekdote aufkommen; ein Zeichen dafür, daß auch der größte Fortschritt des Geistes nicht ohne Verlust erkauft wird.

8. Rückblick und Übergang.

An der Schwelle des 16. Jahrhunderts steht der deutsche Humanismus mit seiner Freude am Wissen und seiner aus dem Geiste der Antike gewonnenen Lebenslust; am Ausgang der Periode der Doktor Faust, der an diesem Triebe, auf den die Humanisten stolz waren, zugrunde geht. Die Faustsage ist die Bankrotterklärung des Humanismus; nicht das Wissen, sondern der Glaube, nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit hat das Feld behauptet. Trotzdem bedeutet die Entwicklung dieser Zeitspanne den gewaltigsten Fortschritt in der Geschichte des deutschen Geistes. Nur hat er eine andere Richtung genommen, als die Männer aus dem Kreise des Erasmus anstrebten. Luthers Riesengeist in seiner Größe, aber auch in seiner Engherzigkeit beherrscht sein Jahrhundert, und die Religionsspaltung, die das deutsche Volk für alle Zeiten in zwei geistig feindliche Lager trennte und im kommenden Jahrhundert Land und Volk an den Rand der Vernichtung führte, hat doch schließlich die Vorbedingung geschaffen für die kommende geistige Erhebung, die zwar spät, aber dafür um so glänzender das deutsche Volk zur Höhe führte, zu der es, das hoffen wir, auch nach dem Sturze der Gegenwart den Weg wieder zurückfinden wird.

Noch zwei andere Ereignisse, deren Auswirkung erst in der Folgezeit spürbar wurde, gehören dem 16. Jahrhundert an und bilden neben der Reformation die Grundlagen der neuen Zeit und des neuen Geistes: die Veränderung des Gesichtskreises auf der Erde durch die Entdeckertat des Columbus und die Erneuerung des Weltbildes durch Copernicus. Diese drei Faktoren zusammen bahnen eine Veränderung des menschlichen Geistes an, die den neuzeitlichen, oder besser gesagt den abendländischen Menschen vom mittelalterlichen trennt und seinem Empfinden, Denken und Handeln Ausblicke eröffnet, von denen sogar die ersten Propheten der neuen Zeit selbst noch keine Ahnung haben konnten.

VII. Das Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges.

1. Einleitung.

Die Reformation war die Triebfeder für die Geistesentwicklung des 16. Jahrhunderts. Sie beherrschte alles geistige Geschehen dieser großen Zeit des stofflichen Werdens. In das 17. Jahrhundert aber, das von Natur berufen war, auf die Gärung die Klärung folgen zu lassen und die stoffliche Masse künstlerisch zu verwerten, fiel der Dreißigjährige Krieg mit seiner Vernichtung hinein wie ein Hagelschlag in die Frühlingsblüte, und als die deutsche Nation aus all dem Jammer und Elend, zerschlagen und verkümmert, verarmt und verwildert, sich langsam wieder aufzurichten begann, konnte sie nicht ohne weiteres da wieder anknüpfen, wo der Krieg die Fäden zerrissen hatte. Das Weltbild war ein anderes geworden, der Geist des Auslandes brach mit Übermacht über das wehrlose deutsche Geistesleben herein, der Glanz des Sonnenkönigs und seines Hofes versengte die armen Gehirne der deutschen Potentaten und richtete auf geistigem Gebiete schier größere Verheerungen an als auf politischem die frechen Straßenräubertaten, durch die Straßburg, die herrliche, eine Beute der geleckten Tataren des Westens wurde und das Heidelberger Schloß in Trümmer sank. Erst das 18. Jahrhundert war imstande, sich von dieser geistigen Bevormundung freizumachen — ganz sind wir sie heute noch nicht losgeworden! — und allerdings unter anderen Voraussetzungen und Verhältnissen, wie sie 100 Jahre geschichtlicher Entwicklung bedingten, die unvergänglichen geistigen Taten zu formen, die das deutsche Volk für alle Zeiten, allem Fauchen und Geifern unserer Feinde zum Trotz zum ersten Kulturvolk der Welt erhoben haben.

Dennoch ist es falsch, das 17. Jahrhundert zu einer Epoche des vollständigen Rückschritts stempeln zu wollen. So wie der Krieg nicht dreißig Jahre lang das ganze Deutschland verheerte, sondern weite

Landschaften sich jahrelang eines verhältnismäßig ungestörten Friedens erfreuten, während ringsum der Schrecken tobte, so hörte auch das geistige Leben nicht gänzlich auf, nur wurde es immer wieder in seiner Entfaltung gehemmt oder durch die Ereignisse in andere Bahnen gelenkt, als ihm von Natur gemäß waren. Wichtig ist das Jahrhundert für die Geistesgeschichte wie kaum ein anderes. Luther, Erasmus, Copernicus und die Entdecker der Neuen Welt waren Propheten der neuen Zeit, sie selbst aber standen noch mit beiden Füßen auf dem Boden der überkommenen Weltanschauung; das 17. Jahrhundert erst hat das Mittelalter überwunden, Leibniz, der größte Geist, den das ausklingende 17. Jahrhundert in Deutschland hervorgebracht hat, ist der erste moderne Mensch, mit dem die Zeitepoche beginnt, in der wir jetzt stehen und deren Untergang vielleicht durch den Weltkrieg eingeleitet worden ist. Wie wir das 13. Jahrhundert das poetische, das 16. das religiöse nennen können, so ist das 17. das philosophische. Drei Verkünder der Weltweisheit, ein Franzose, ein Jude, ein Deutscher, stehen als leuchtende Sterne am Firmament des Geistes: Descartes, Spinoza, Leibniz. Man lernt die Welt anders sehen: hatte man bisher den Körper, das Ding als gegebene Materie ins Auge gefaßt, so richtet sich jetzt das philosophische Denken auf den Raum, und die Begriffe der Unendlichkeit und Ewigkeit, denen die alte Welt ängstlich aus dem Wege gegangen war, treten jetzt in den Mittelpunkt der philosophischen Betrachtung. Scheinbar zufällig, aber im tiefsten Grunde damit zusammenhängend ist der Siegeszug der ganz vom Körperlichen losgelösten Kunst der Musik, der im 17. Jahrhundert beginnt, die Entwicklung von der dienenden Rolle der Begleitung zu Sang und Tanz zur selbständigen Kunstentfaltung des polyphonen Orchesters im symphonischen Satze. Durch den gottbegnadeten Genius eines Johann Sebastian Bach wird die Musik zu einer Höhe erhoben, die die Poesie erst 100 Jahre später erreichte.

Noch weniger als das 14. und 15. Jahrhundert darf man das 17. lediglich nach seiner Dichtung beurteilen. Die verstandesmäßige Richtung der Zeit war der Poesie an sich nicht günstig, und die hochmütige Kunstlehre des unpoetischen Nüchterlings Martin Opitz bot statt der sprudelnden Quelle ein abgestandenes Gewässer, aus dem niemand mehr mit Genuß trinken konnte. Das literarische Verdienst des 17. Jahrhunderts ist viel mehr sprachlicher als poetischer Natur: die Einigung der neuhochdeutschen Schriftsprache. Was die Lutherbibel angebahnt hatte, wurde jetzt endgültig durchgeführt, und auf dem Boden dieser Schriftsprache erblühte im Jahrhundert der Aufklärung die klassische deutsche Literatur.

2. Die Vorkriegszeit.

a) Das Drama.

Wie sich die literarische Entwicklung hätte gestalten können, wenn sie nicht durch den Krieg eine ganz andere Wendung genommen hätte, kann man aus den Ansätzen schließen, die sich um die Jahrhundertwende zeigen. Die erste Kunstform, die, durch übermächtigen ausländischen Einfluß befruchtet, berufen scheint, aus gärender Roheit einen neuen modernen Stil zu entwickeln, ist das Drama. Die Meistersingertradition in Nürnberg war nach Hans Sachsens Tode lebendig geblieben. In den letzten Jahren des Jahrhunderts begann der Bamberger, später Nürnberger Prokurator Jakob Ayrer eine Reihe Dramen und Fastnachtsspiele zu schreiben, die in Form und Stoffgebiet getreulich in den Bahnen ihres Vorbildes bleiben, an Umfang und Buntheit des Geschehens es zu übertreffen suchen, an poetischem Gehalt sowie an Leichtigkeit und Glätte des Ausdrucks jedoch weit hinter ihm zurückstehen. Die Erneuerung des deutschen Theaters ging von den Wandertruppen der Englischen Komödianten aus, die seit 1586 den Kontinent durchzogen und zuerst in englischer, bald aber in deutscher Sprache das vorshakespearische Drama und Shakespeare selbst in unglaublich rohen, rein stofflich zurechtgehackten, jeder Poesie rücksichtslos entkleideten Bearbeitungen auf die deutsche Bühne brachten. Ihre Sprache war Prosa, ihr schauspielerischer Stil ein bisher unerhörter Naturalismus, an Stelle der marionettenhaften Gestik der Meistersinger trat bei diesen Berufsschauspielern eine individuelle Rollengestaltung. Die beliebteste Figur in ihren Dramen war die lustige Person, die die pomphafte und blutrünstige Haupthandlung begleitet, meist eine komische Dienerrolle, bald tölpelhaft, bald von eulenspiegelhafter Schlauheit, immer aber unflätig gemein, mit einem stereotypen, bei den einzelnen Truppen verschiedenen Namen, unter denen in der Folgezeit der Name Pickelhering den Vorrang gewinnt. Unter den Dramen ihres Repertoires befand sich der oben erwähnte Faust von Christoph Marlowe. Aber es ist keine Literatur, sondern nur Theater, was sie über den Kanal bringen. Nicht Shakespeare, sondern nur seinen Schatten tragen sie nach Deutschland, und seinen Namen lernt man hier erst 150 Jahre später kennen. Theatergeschichtlich wichtig sind die Truppen, die an der Jahrhundertwende mehrere Jahre lang an den Kasseler und Braunschweiger Höfen spielten. Sie sind die ersten Hoftheater auf deutschem Boden. In Kassel besaßen sie sogar ein festes Theatergebäude, das erste in Deutschland, und in Braunschweig ging der Herzog Heinrich Julius ihnen zuliebe selbst unter die Dichter und

schrieb für seine Truppe, die unter dem Prinzipal Thomas Sackeville stand, in deren Stil die ersten Prosadramen in deutscher Sprache, von denen namentlich eines, der „Vincentius Ladislaus“, eine Spielart des plautinischen Miles gloriosus, eine erstaunliche Frische zeigt. Als neue Gattung führten die englischen Komödianten das Singspiel in Deutschland ein, kleine, anspruchslose Sachen, eine Art Dramolets, die von einer einzigen Melodie getragen werden. Als im Jahre 1602 Jakob Ayrer in Nürnberg ein Gastspiel der Browneschen Truppe englischer Komödianten sah, bahnte er durch Übernahme ihres Stils und Stoffkreises sowie durch Nachahmung des englischen Narren eine Verschmelzung des alten Meistersingerstils mit dem neuen Kunststil an und dichtete Singspiele nach englischem Muster; allerdings war er in seiner Poesielosigkeit nicht der Mann dazu, Träger einer solchen Entwicklung zu werden.

Die englischen Komödianten ergänzten sich im Laufe der Jahre immer mehr durch deutsche Mitglieder. Während des Krieges führten sie ein kümmerliches Dasein und verschwanden schließlich ganz. Die vereinzelten Versuche, Dramen nach ihrem Muster zu schreiben, fanden keine Nachfolge. Um 1650 tauchen wieder mehrere Truppen auf; sehr bald tritt jedoch an Stelle des längst nicht mehr zutreffenden Namens Englische Komödianten die Bezeichnung „Hochdeutsche Komödianten“. Aus ihnen gehen schließlich die deutschen Wandertruppen hervor, die über die Neuberin und Ekhof zu den Klassikern der deutschen Schauspielkunst führen. Der englische Stil wird mehr und mehr durch den romanischen abgelöst, entsprechend der ganzen Geistesrichtung des 17. Jahrhunderts, und das englische Repertoire wird durch Stücke französischer und italienischer Herkunft mehr und mehr überwuchert. 1620 erschien eine Sammlung von Dramen aus ihrem Kreise; eine zweite von 1630 unter dem Titel „Liebeskampf“ gibt sich als Fortsetzung der ersten aus, läßt aber schon ganz die Herkunft aus dem Geiste romanischer Bühnenkunst erkennen. Vierzig Jahre später nimmt eine neue Sammlung „Schaubühne englischer und französischer Komödianten“ die Stücke der beiden alten Sammlungen zum größten Teil wieder auf, bringt aber daneben eine Anzahl von Dramen Molières und anderer französischer Autoren, ein Zeichen für den Wandel des Geschmacks im Laufe des Jahrhunderts. Doch damit eilen wir der Entwicklung voraus; die „Schaubühne“ steht bereits an der Schwelle einer neuen Periode.

b) Lyrik.

Vielversprechende Ansätze zu einer formalen Weiterentwicklung zeigt die Lyrik an der Wende der Jahrhunderte. An ihr ist be-

sonders deutlich zu beobachten, wie sich aus dem Chaos des 16. Jahrhunderts, das vom Kampf um den geistigen Stoff ausgefüllt war, allmählich, allerdings wieder wie im 12. Jahrhundert in Anlehnung an ausländische Muster eine neue künstlerische Form herausbildet. Das naive Volkslied macht dem kunstvollen Gesellschaftsliede Platz, das als abgerundetes Kunstwerk geschaffen doch den alten, liedartigen Charakter mit betonter Absicht beibehält. Als erster Vertreter dieser nach neuen Formen tastenden Lyrik erscheint der Pfälzer Theobald Hoeck mit seinem „Schönen Blumenfeld" (1601). Vollendeter in der Form sind die Gedichte des Schwaben Rudolf Weckherlin. Auf Reisen in England und Frankreich hatte er seinen Geschmack gebildet und trat 1616 mit „deutschen Oden und Gesängen" hervor, an denen die Einführung eines silbenzählenden Alexandriners nach französischem Muster bemerkenswert ist. Aber während Weckherlin im Jahre 1624 in englische Staatsdienste trat, nahm ihm in Deutschland Martin Opitz den Ruhmeskranz des Reformators aus der Hand. Wäre die deutsche Poesie den von Weckherlin vorgezeichneten Bahnen gefolgt, so hätte sie sich auf dem Wege zum Parnaß manchen Umweg erspart.

Weckherlin stand einem Kreise nahe, der sich kurz vor dem Kriege in Heidelberg, an der alten Wirkungsstätte der Pfalzgräfin Mechtild und ihres Kreises, zusammenfand. Das Ziel dieser Männer war, die Dichtung insbesondere im Gegensatz zu Fischart aus der niederen Sphäre des Volkes in die höhere der Gelehrsamkeit zu heben. Die Hauptpersonen dieses Kreises waren Julius Wilhelm Zincgref, dessen „Apophthegmata" (eine Sammlung deutscher Spruchweisheit, 1626) bekannter geworden sind als seine Gedichte, und der Schlesier Martin Opitz, der in der Folgezeit der Dichtung des 17. Jahrhunderts ihr eigentümliches Gepräge gab.

3. Sprachgesellschaften.

War in diesem Heidelberger Kreise bei allem Bestreben, eine neue Kunstform heraufzuführen, immerhin noch ein gewisses Verständnis für gute volkstümliche Art vorhanden, so zog die im Jahre 1617 in Weimar unter dem Vorsitz des Fürsten Ludwig von Anhalt-Köthen gegründete „Fruchtbringende Gesellschaft" (auch Palmenorden genannt) einen dicken Strich zwischen Volk und Gelehrsamkeit. Das Vorbild dieser merkwürdigen Gesellschaft war die „Accademia della crusca" in Florenz, ihr Zweck war Reinigung und Veredlung der Sprache, Ausscheidung von unnötigen Fremdwörtern, Regelung der Rechtschreibung und endlich Förderung einer hochdeutschen Dichtung,

die von dieser gereinigten Sprache getragen werden sollte. Die Mitglieder trugen Decknamen, z. T. recht absonderlicher Art. Fürst Ludwig hieß „der Nährende", Martin Opitz erhielt bei seiner Aufnahme den Namen „der Gekrönte". Aber wir finden auch Namen wie „der Ballernde, der Bedüngete, der Mehlreiche, der Saftige" u. a.

Die Leistungen der Gesellschaft sind im Vergleich zu ihren hohen Zielen recht bescheiden. Die Normierung der Sprache, wie sie die französische Akademie mit so glänzendem Erfolge durchführte, ist ein frommer Wunsch geblieben, und ein überragender Dichter ist nicht in ihr zu finden. Auch hier hat der Krieg hemmend in die Entwicklung eingegriffen. Trotzdem ist ihr Einfluß nicht gering anzuschlagen. Alles was in der Literatur einen Namen hatte, gehörte ihr an und bildete eine Art Dichterzunft, die sich gegenseitig in die Unsterblichkeit lobte und sich hochmütig von allen Außenstehenden abschloß. Die bedeutendste poetische Leistung, die direkt aus dem Kreise der Gesellschaft hervorging, ist Dietrich von Werders Übersetzung der beiden großen italienischen Epiker Ariost (Rasender Roland) und Tasso (Befreites Jerusalem). Die steifen Alexandrinerstanzen machten Deutschland zum erstenmal mit diesen Dichtungen bekannt, deren bunte Fabelwelt dem neuen Geschmacke, wie ihn der Amadisroman eingeführt hatte, sehr entgegenkam. Als wirklich positive Leistungen der Gesellschaft sind die Anregungen zu buchen, die eine Reihe von Männern, die an der Spitze der deutschen Philologie stehen, von ihr empfingen. Wir nennen hier Justus Georg Schottel (Deutsche Sprachkunst 1641, Deutsche Vers- und Reimkunst 1646, Ausführliche Arbeit von der deutschen Hauptsprache 1663) und Kaspar Stieler (Der deutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs 1691, das erste deutsche Lexikon); der letztere wird uns als Dichter später noch begegnen.

Die Fruchtbringende Gesellschaft erreichte im Jahre 1680 die Zahl von 890 Mitgliedern. Von da an ging es rasch mit ihr bergab, und gegen Ende des Jahrhunderts ist sie allmählich eingeschlafen.

Eine Reihe anderer Gesellschaften, die sich zum Teil in einen gewissen Gegensatz zur Fruchtbringenden Gesellschaft stellten, obwohl ihre Begründer auch dieser angehörten, sind im Laufe der Zeit an verschiedenen Orten gegründet worden: die ganz bedeutungslose Aufrichtige Tannengesellschaft in Straßburg 1633, Philipp Zesens Deutschgesinnte Genossenschaft in Hamburg 1643, die hauptsächlich den Purismus pflegte, und die neben vielem Lächerlichen doch eine Reihe guter Verdeutschungen geprägt hat, die völlig in unsern Sprachschatz übergegangen sind: Erörterung, Gotteshaus, Handschrift, Höfling, leutselig, lustwandeln, Sinngedicht, Staatsmann,

Staatswesen, Statthalter, Vollmacht, Wundarzt u. a. m., ferner Philipp Harsdörffers Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz (Pegnitzschäfer), Nürnberg 1644, eine spielerische Schäfermaskerade voll unerträglicher Maniriertheit, dessen bekanntestes Erzeugnis Harsdörffers fürchterliches, für die ganze Richtung der Zeit so bezeichnendes Buch ist: „Poetischer Trichter, die teutsche Dicht- und Reimkunst, ohne Behuf der lateinischen Sprache, in sechs Stunden einzugießen", gewöhnlich der Nürnberger Trichter genannt; und endlich der Elbschwanenorden, von Johann Rist 1660 in Hamburg begründet. Während diese Vereinigungen zumeist nach dem Tode ihrer Begründer bald wieder von der Bildfläche verschwanden, haben sich die Pegnitzschäfer gehalten und bestehen — allerdings nur als reine Vergnügungsgesellschaft — noch heutigentags.

4. Martin Opitz.

Die Reform der deutschen Poesie ging nicht von den Sprachgesellschaften aus, sondern von der einzelnen Persönlichkeit des Schlesiers Martin Opitz, den die Fruchtbringende Gesellschaft erst aufnahm, als sein Ruhm schon lange festgegründet war. Opitz wurde 1597 in Bunzlau geboren und starb an der Pest in Danzig 1639. Sein Leben und Wirken ist durch den Krieg bedingt. Nachdem der Heidelberger Kreis 1619 durch spanische Truppen gesprengt worden war, ging der junge Poet nach Holland und empfing hier in Leiden von dem großen Philologen und lateinischen Dichter Daniel Heinsius entscheidende Anregungen. Eine mehrjährige Lehrtätigkeit in Weißenburg in Siebenbürgen veranlaßte seine großzügig angelegte „Dacia antiqua", die er als sein gelehrtes Lebenswerk betrachtete. 1625 erhielt er in Wien vom Kaiser den Dichterlorbeer, der allerdings durch seine häufige Verleihung schon recht im Werte gesunken war, und einige Jahre später den Adel unter dem Namen Opitz von Boberfeld. In seine Heimat zurückgekehrt, trat er, der mitten in den furchtbaren Glaubenskämpfen der Religion kühl bis ans Herz hinan gegenüberstand und stets bereit war, dem Vorteil sein Gewissen zu opfern, bald in katholische, bald in protestantische Dienste, ehrgeizig nur darauf bestrebt, in der hohen Politik eine Rolle zu spielen, wobei es ihm gar nicht darauf ankam, sich von seinem Gönner, dem Grafen Dohna, gegen seine protestantischen Glaubensgenossen gebrauchen zu lassen oder zuletzt als polnischer Hofhistoriograph als geheimer schwedischer Agent zu wirken. Sein Charakter erscheint so in demselben schlechten Lichte wie 150 Jahre später der russische Spitzel Kotzebue. Das hinderte jedoch nicht, daß er als

Kunstrichter und unbestrittener Gesetzgeber der Poesie in ganz Deutschland anerkannt wurde. Von dem überschwenglichen Ruhm, den ihm die Mitwelt zollte, hat die spätere Nachwelt viel abgestrichen. Seine Kunstlehre entbehrt durchaus der schöpferischen Idee; er ist ein gewandter Kompilator mit einem feinen Spürsinn für die Zeitrichtung und einem unleugbaren Geschick, sich in Szene zu setzen.

Schon als Gymnasiast schrieb er ein lateinisches Lehrbuch der Poesie, den „Aristarchus" (1617), der schon das Programm seiner künftigen Lehre enthält. 1624 erschien dann sein „Buch von der deutschen Poeterey", das ein volles Jahrhundert lang die maßgebende poetische Kunstlehre in Deutschland wurde, bis sie durch Gottscheds Reform abgelöst oder besser gesagt um ein halbes Jahrhundert künstlich verlängert wurde. Die Gedanken des Buches stammen aus französischen und holländischen Vorbildern: Ronsart, Scaliger, Heinsius. Vorbedingung der Dichtung ist ihm nicht innerer poetischer Schaffensdrang, sondern Gelehrsamkeit, Fleiß und Formgeschick. Die Poesie ist ihm eine rein formale, erlernbare Kunst. Man muß die ganze Verwilderung der poetischen Form in der damaligen Zeit ins Auge fassen, um zu verstehen, wie die Opitzsche Lehre als Fortschritt empfunden wurde. Seine Definitionen der einzelnen Dichtungsgattungen sind ganz oberflächlich, insbesondere fehlt ihm jedes Verhältnis zum Drama. Das Wichtigste in seinem Buche ist die Forderung einer edeln, gewählten Sprache und die Reform der Metrik. An Stelle der Silbenzählung setzt er die Silbenwertung nach der Betonung. Hebung und Senkung sollen der antiken Länge und Kürze entsprechen. An Versmaßen läßt er nur Jamben und Trochäen zu und schaltet dadurch einen großen Teil des Wortschatzes überhaupt aus der Versdichtung aus. Erst sein Zeitgenosse August Buchner erweiterte die poetische Form durch Einführung der Daktylen und Anapäste. Ein wahres Danaergeschenk für die deutsche Poesie war jedoch der von Opitz zur Herrschaft gebrachte Alexandriner (so benannt nach dem französischen Alexanderlied, wo er zum erstenmal vorkommt). Der neufranzösische Alexandriner, den Weckherlin einzuführen versuchte, ist, natürlich gelesen, ein vierhebiger Vers mit anapästischem Rhythmus, ganz dem lebhaften französischen Naturell entsprechend; Opitz führte jedoch den furchtbar schwerfälligen holländischen sechshebigen Alexandriner mit fester Mittelzäsur ein, und der Vers ward herrschend in Lyrik, Epos und Drama und legte sich wie ein Alp auf die deutsche Dichtung, bis Lessing ihn durch den flüssigen fünffüßigen Jambus verdrängte. Erst als seine Herrschaft schon gebrochen war, hat uns Goethe in

seinen Jugenddramen gezeigt, daß auch aus dem Alexandriner Grazie herauszuholen ist; dazu mußte freilich erst ein Goethe kommen.

Opitz' eigene Dichtungen sind mäßig. Einige frische Lieder seiner Heidelberger Zeit sind lebendig geblieben, seine umfangreichen Dichtungen „Zlatna oder die Ruhe des Gemüts" (eine Frucht der Siebenbürger Zeit) und das „Trostgedicht in Widerwärtigkeiten des Krieges" sind steifleinene Reimereien. Bedeutsamer ist die Übersetzung des italienischen Operntextes „Daphne" von Rinuccini[1]), durch den er die Oper zum erstenmal in Deutschland einführte, und die „Schäferey von der Nymphe Hercynia", mit der die Reihe der Schäferdichtungen in Deutschland beginnt, die, auf italienische und französische Vorbilder zurückgehend, ein stilisiertes, völlig unwahres Landleben in einer antikisierenden Maskerade vorführen. Ihre Ausartung zeigt der Pegnesische Blumenorden. Opitz' beste Tat, wenigstens für unser Gefühl, ist die kurz vor seinem Tode besorgte Herausgabe des althochdeutschen Annoliedes, die wir freilich mit dem Verlust der Handschrift bezahlen müssen, da diese mit dem ganzen Nachlaß des an der Pest Gestorbenen verbrannt wurde.

5. Die Opitzianer.

a) Weltliche Lyrik.

Wenn wir die Lyrik, die sich in den von Opitz eingeschlagenen Bahnen bewegt, als Renaissancelyrik bezeichnen, so bedeutet das nur, daß sie wie die Dichtung des Meisters selbst in der Lyrik der Renaissance ihre Vorbilder fand. Menschen mit Renaissancegefühlen waren diese steifen Pedanten sonst wahrlich nicht. Das ganze Elend des Dreißigjährigen Krieges spricht aus dieser „Dichtung". Selbstentwürdigung und widerliche Lobhudelei, Unwahrheit des Empfindens und trockenste Nüchternheit sind ihre unerfreulichen Kennzeichen. Nymphen und Göttinnen spuken in diesen Versen herum, und Hans und Grete müssen Daphnis und Chloë heißen, wenn der Dichter sich nicht ihrer schämen soll. Nur um ein paar Namen zu nennen, seien die beiden Schlesier Andreas Tscherning und Daniel Czepko von Reichersfeld hier genannt. Turmhoch ragt über die ganze traurige Gesellschaft der Sachse Paul Fleming (1609—1640) empor, dem herbe Lebenserfahrungen das Herz öffneten und seine Dichtungen zum Niederschlag seines innersten Empfindens machten. Im Jahre 1633 nahm er an einer aben-

---

[1]) Heinrich Schütz, der Schöpfer der deutschen Oper, komponierte die Musik zu dem Opitzschen Texte. Sie ist leider verlorengegangen.

teuerlichen Gesandtschaft teil, die der unternehmende Herzog Friedrich von Holstein-Gottorp nach Rußland und Persien ausrüstete, und die der Sekretär dieser Gesandtschaft, Adam Olearius, in seiner „Moscowitischen und persianischen Reisebeschreibung", einem der interessantesten Bücher des ganzen 17. Jahrhunderts, beschrieben hat. Dieser Reise verdanken wir eine Anzahl seiner besten Gedichte, darunter das Lied „In allen meinen Taten laß ich den Höchsten raten", das in unsern Kirchengesangbüchern heut noch lebendig ist. Der Lexikograph Caspar Stieler verfaßte in seiner Jugend eine Gedichtsammlung „Die geharnischte Venus", die in ihrer Frische und Natürlichkeit dem Schönen Blumenfeld von Hoeck zur Seite gestellt werden kann. Das Buch wurde lange Zeit dem langweiligen Poetaster Jakob Schwieger zugeschrieben, bis Albert Köster den wahren Verfasser entdeckte. In Königsberg, fern vom Getriebe des Krieges, fand sich ein kleiner Dichterkreis zusammen, der sich um die Person des Magisters Simon Dach scharte. Von diesem stammt das schöne Gedicht „Der Mensch hat nichts so eigen", und das heut noch vielgesungene, ursprünglich in samländischer Mundart gedichtete gemütvolle „Ännchen von Tharau". Fleming, Stieler und Dach sind Oasen in der Wüste einer Reimerei, die den Tod jeder Poesie bezeichnet.

b) Geistliche Lyrik.

Vermissen wir in der weltlichen Dichtung mit wenigen Ausnahmen das innere Erlebnis, das erst den wahren Dichter ausmacht, so finden wir es in der geistlichen Lyrik in hohem Maße. An sich bietet die Theologie des 17. Jahrhunderts wenig Erfreuliches. Haarspalterische Polemik und verknöcherte Orthodoxie sind die Kennzeichen aller Konfessionen, und ein finsterer Aberglaube, der in den fürchterlichen Hexenprozessen Orgien feiert, liegt wie Meltau auf der reinen Blume des Christentums. Um so erfreulicher ist es, daß die Lyrik, die in der Kirche ihre Wurzeln hat, nicht auf dieser Schattenseite des Glaubens gewachsen ist. Eine starke Glaubenszuversicht lebt in diesen Gesängen, an denen sich die Mitwelt in dem furchtbaren Wehe des Krieges aufrichtete und in denen die Nachwelt immer wieder eine Quelle des Friedens fand. Bemerkenswert ist an dieser ganzen Dichtung der persönliche Zug im Gegensatz zu der Betonung der Gemeinschaft im 16. Jahrhundert („Befiehl du deine Wege", dagegen bei Luther „Ein feste Burg ist unser Gott").

Auf evangelischer Seite ragt Paulus Gerhardt (1607—1676) als der erste geistliche Liederdichter vor allen andern hervor. In

seiner Lehre ein Vertreter des orthodoxesten Luthertums, der lieber sein Berliner Pfarramt aufgab, als sich dem Befehl fügte, alle konfessionelle Polemik auf der Kanzel zu vermeiden, atmen seine Lieder ein unerschütterliches Gottvertrauen und eine herzensreine Frömmigkeit. Unter seinen 131 geistlichen Liedern sind die schönsten „Befiehl du deine Wege" und „O Haupt voll Blut und Wunden" (eine Nachbildung des „Salve caput cruentatum" von Bernhard von Clairvaux). Die geistliche Lyrik des 17. Jahrhunderts bildet neben Luthers Liedern den Kern unserer Kirchengesangbücher. Das gläubige Volk kennt und liebt sie, ohne sich viel um den Verfasser zu kümmern, es hat sie zu Volksliedern gemacht zu einer Zeit, da das weltliche Volkslied schon verklungen war. Es seien hier nur genannt „Nun danket alle Gott" (von Martin Rinckart), „Jesus meine Zuversicht" (von Luise Henriette, der Gemahlin des Großen Kurfürsten), „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (von Georg Neumark), „Was Gott tut, das ist wohlgetan" (von Samuel Rodigast).

Auf katholischer Seite sind zwei hervorragende Lyriker hier zu nennen, Friedrich von Spee und Johann Scheffler. Ersterer (1592—1635), Angehöriger des Jesuitenordens, ein Mensch, der im praktischen Christentum seine Lebensaufgabe sah, hatte als Hexenbeichtvater in Würzburg die furchtbare Erkenntnis von der Sinnlosigkeit des Hexenwahns gewonnen und war kühn gegen den greulichen Justizmord aufgetreten. Seine Liedersammlung „Trutznachtigall" (die trutz den Nachtigallen singen soll) enthält seine schäferlich angehauchte, weiche und zarte Lyrik, deren Grundton innige Heilandsliebe ist. Johann Scheffler (1624—1677), ursprünglich Protestant, wurde von dem harten, nüchternen Protestantismus abgestoßen und gab sich dem weihevollen, gefühlsmäßigen Kult des Katholizismus hin, den er dann als streitbarer Konvertit verfocht. Seine Lied- und Spruchdichtung („Heilige Seelenlust", „Cherubinischer Wandersmann"), die er unter dem Namen Angelus Silesius herausgab, zeigt eine mystische Seelenstimmung mit pantheistischem Einschlage. Sein Lied „Mir nach, spricht Christus, unser Held" steht auch in protestantischen Gesangbüchern.

6. Gryphius und das Drama.

Auf keinem Gebiete hat der Krieg so verwüstend gewirkt wie auf dem des Dramas, indem er die Ansätze zur Ausbildung eines nationalen Schauspiels nach dem Vorbilde der Engländer so grausam zerknickte. Statt einer Veredelung der rohen, aber entwicklungsfähigen Kunst der Englischen Komödianten trat eine noch weitere Verrohung ein, und was übrigblieb, war ein Bandenstück, in dem eine gespreizte

Sentimentalität mit unflätigster Gemeinheit abwechselt, ein sprechender Beweis für den tiefstehenden Geschmack des niederen Volkes, von dem sich die vornehmen Opitzianer mit Ekel abwandten. In den Schulen wurde das alte Schuldrama weiter gepflegt, daneben aber auch alle möglichen andern Dramen, Bandenstücke, Singspiele und Possen aufgeführt, die dem alten pädagogischen Zweck des Schuldramas in keiner Weise mehr entsprachen. Eine besondere Spielart des Schuldramas ist im katholischen Deutschland das lateinische Jesuitendrama, das im Gegensatz zu den primitiven protestantischen Spielen mit großem Aufwand inszeniert und immer mehr und mehr auf das Unterhaltungsbedürfnis der Menge zugeschnitten wurde. Auch hier stand der pädagogische — und propagandistische — Zweck nur auf dem Papier der „Ratio studiorum". In die hohe, volksfremde Literatur der Opitzianer zurück führt uns eine neue Dramengattung, nämlich die pathetische Alexandrinertragödie. Ihr Hauptvertreter ist wieder ein Schlesier, der Glogauer Stadtsyndikus Andreas Gryphius (1616—1664). Auch seine Kunst hat im Kriege ihre Richtung erhalten. Scherer charakterisiert ihn sehr fein mit den Worten: „wenn damals in unserer Literatur alles auf einen Shakespeare vorbereitet schien, so vertritt Gryphius, was der Dreißigjährige Krieg von diesem deutschen Shakespeare übrigließ." Trübe Lebenserfahrungen und das Elend des Krieges stimmten seine Seele frühzeitig ernst und düster, Weltverachtung und Todessehnsucht erfüllte sein ganzes Dichten. Er begann als Lyriker im Opitzschen Formgeschmack („Sonn- und Feiertagssonette", „Kirchhofsgedanken"). Ein längerer Aufenthalt in Holland machte ihn mit der an Seneca geschulten steifen Alexandrinertragödie des Klassikers der holländischen Bühne, Jost van den Vondel, bekannt, und auf einer Reise durch Frankreich und Italien lernte er die wirkungsvollen Jesuitendramen kennen. Aus beiden Elementen formte er seine Dramen, in denen er streng Opitz' Grundsätze befolgte. Bemerkenswert ist die Verwendung von Chören zwischen den einzelnen Akten, in denen sich gleichermaßen die Einflüsse der klassischen Tragödie und des Jesuitendramas zeigen. Seine fünf großen Tragödien sind folgende: Leo Armenius (eine byzantinische Palastrevolution), Katharina von Georgien (eine Märtyrerin des Glaubens), Karl Stuart (ein kühner Griff in die Gegenwart, die Hinrichtung des Königs von England behandelnd), Cardenio und Celinde (ein bürgerliches Drama, eine gewagte Neuerung gegenüber der Opitzschen Forderung, daß im hohen Trauerspiele nur Königs- und Heldenschicksale dargestellt werden sollten) und endlich Der sterbende Papinianus (die Geschichte eines Märtyrers des Rechts aus der

Antike). Diese Stücke voll Pathos und Grausamkeit sind für uns völlig ungenießbar. Die Handlung ist durchweg undramatisch, die Helden sind rein passive Naturen, die nicht gegen das Schicksal kämpfen, sondern es kampflos über sich ergehen lassen. Die Sprache ist ein hohles, geschraubtes Pathos und nähert sich schon bedenklich dem „Schwulst", der in der Folgezeit so berüchtigt wurde. Die Stücke sind aber wichtig als die ersten in der Reihe der Alexandrinerdramen, die das literarische Drama der nächsten Zeit ausmachen.

Der ernste und pessimistisch gestimmte Dichter hatte jedoch auch noch andere Töne auf seiner Leier, und hier gab er für unser Gefühl sein Bestes, das bis zu einem gewissen Grade noch heute wirksam ist. Es sind seine Prosakomödien, in denen der gelehrte Opitzianer mit überraschender Kunst aus der derben Komik der volkstümlichen Dramatik wahrhaft dichterische Werte herausholt. Das erste dieser Stücke, „Peter Squenz", ist eine Verspottung der Handwerkerkomödie mit ihrer Selbstüberschätzung und Unzulänglichkeit. Der Stoff stammt aus Shakespeares Sommernachtstraum und kam durch Vermittlung der Englischen Komödianten nach Deutschland. Das zweite, „Horribilicribrifax", ist eine flotte Komödie, die das Maulheldentum einer gewissen Sorte heruntergekommener Soldaten, eitler Prahlhänse gleich dem Miles gloriosus des Plautus und dem Vincentius Ladislaus des Herzogs Heinrich Julius, tötendem Spotte preisgibt. Diese Leute waren durch den Krieg eine besonders häufige Erscheinung geworden. Eine dritte Komödie, künstlerisch die wertvollste und heute noch ihrer Wirkung sicher, ist die „Geliebte Dornrose", ein schlesisches Dorflustspiel, das dem Dialekt eine bedeutende Rolle zuweist. Das Stück ist mit einer ernsteren Alexandrinerkomödie, „Das verliebte Gespenst", als Parallelhandlung verbunden, eine Verbindung, die so recht den Unterschied des gespreizten Versdramas und der flotten Prosakomödie erkennen läßt.

Welch prächtige Möglichkeiten für die Entwicklung eines deutschen Dramas waren in diesen Komödien vorgezeichnet! Leider ist dem Dichter, der selbst diese Seitensprünge ins Volksmäßige nicht recht ernst nahm, niemand gefolgt. Dem Schlesier Johann Christian Hallmann, dessen Dramen eine Mittelstellung zwischen Gelehrten- und Volksdrama einnehmen, fehlten doch die wirklichen dichterischen Qualitäten, seine Stücke (darunter ein Wallensteindrama) sind nicht „Literatur" geworden, und die „Rudolstädter Festspiele" von Caspar Stieler, die man ebenso wie seine geharnischte Venus Jakob Schwieger hat zuschreiben wollen, sind nicht über den engen Kreis ihrer Entstehung hinausgedrungen; ebenso haben die langweiligen, durch die Wahl der Prosa dem Volksgeschmack entgegen-

kommenden politisch-allegorischen Dramen Johann Rists, des Stifters des Elbschwanenordens („Das friedewünschende Deutschland", „Das friedejauchzende Deutschland"), keinerlei Wirkung ausgeübt, und der Dichter (Pfarrer in Ottensen bei Hamburg) lebt nur noch in seinem Kirchenlied „O Ewigkeit, du Donnerwort" in unsern Gesangbüchern weiter.

7. Der Schwulst.

Durch Martin Opitz ist Schlesien zum deutschen Parnaß geworden. Die schon lange vorbereitete Verschiebung des geistigen Schwerpunkts in Deutschland nach der Mitte und dem Nordosten ist im 17. Jahrhundert Tatsache geworden. Es ist kein Zufall, daß in dieser Zeit auch politisch unter dem Großen Kurfürsten der Aufstieg Brandenburg-Preußens beginnt. Und wieder sind es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Schlesier, die im Rahmen der Opitzschen Reform eine neue Note in die deutsche Literatur bringen. Freilich eine Note unerfreulichster Art. Die neue Mode [1]) stammt wieder aus Frankreich und Italien, und ihre Einbürgerung in Deutschland ist unmittelbar auf Rechnung des Krieges zu setzen. Die wichtigste Folgeerscheinung des dreißigjährigen Mordens war das Herabsinken des Bürgertums und das Hochkommen einer Kultur, die ihren Brennpunkt an den Fürstenhöfen hatte. Maßgebend wurde wieder der Adel, aber nicht ein freier Landadel wie ehedem, sondern ein Dienstadel, der von der Gnade irgendeines Potentaten abhängig war. Und diesem Adel suchte es der Bürger durch „alamodische" Kleidung und Sitten (à la mode) gleichzutun. Dieses Wesen drang nun in die Literatur ein und tilgte den letzten Rest von natürlichem Reden und Empfinden aus. Barock, wie die Baukunst der Zeit, die jede Zweckform unter Schnörkeln verdeckt, wird nun auch die Dichtung. Kein Ding darf mehr beim rechten Namen genannt werden, alles muß mit einer an den Haaren herbeigezogenen Metapher bezeichnet und durch ein Epitheton von abscheulicher Abgeschmacktheit verwässert werden. So gibt sich die deutsche Literatur einem albernen Preziösentum hin, wie es in Frankreich bereits überwunden und von Molière in den „Précieuses ridicules" zu Tode gelacht worden war. Alles ist übertrieben, nicht nur der Ausdruck, sondern auch die Gesinnung; Tugenden und Laster gehen stets über das Menschenmaß hinaus und können daher weder Rührung noch Abscheu erregen. Mit dem Schwulst des Ausdrucks verband sich eine ebenfalls dem höfischen Leben abgeguckte Frivolität, die der Sittenstrenge der alten Opitzianer ganz fremd war. Und

[1]) Das Wort „Mode" wurde damals Mode.

das alles kleidete sich in ein antikisierendes oder exotisches, meist morgenländisches Gewand und nahm entweder die Heldenpose oder die Schäfermaske an, und immer eins so unwahr wie das andere.

Nach dem italienischen Vorbilde dieser „heroisch-galanten" Dichterei, Giambattista Marino (1569—1625) nennt man den ganzen Stil „Marinismus". Schon Gryphius ist in seinen Trauerspielen nicht frei davon, wenn er z. B. von der „schwefellichten Brunst der donnerharten Flammen" spricht. Bis zur Siedehitze steigt er jedoch in den beiden Schlesiern Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1618—1679) und Daniel Caspar von Lohenstein (1635—1683). Der erstere dichtete in Marinos Stile höchst schlüpfrige Liebesgedichte, und nach dem Muster von Ovids Heroiden seine schwülstigen „Heldenbriefe". Lohenstein schrieb eine Reihe von Dramen, in denen er alle Fehler und Mängel seines Vorbildes Gryphius noch überbot (Ibrahim Bassa, Cleopatra, Sophonisbe u. a.) und den unendlich langen Roman „Arminius und Thusnelda" (1689), der nur durch die Wahl des Stoffes bemerkenswert, sonst aber wie die ganze Gattung für uns absolut ungenießbar ist. Eine Reihe von Jahren vor Lohensteins Arminius sind die beiden heroisch-galanten Romane Philipp von Zesens, des Stifters der Deutschgesinnten Genossenschaft, erschienen, „Die adriatische Rosemunde", einer der wenigen Romane der Gattung, der in der Gegenwart spielt (sein Thema ist die tragische Liebe eines Protestanten und einer Katholikin), und „Die afrikanische Sophonisbe", die Quelle zu Lohensteins gleichnamigem Drama. Ein Jahr vor dem Arminius erschien Heinrich Anshelm von Zieglers „Asiatische Banise", das erfolgreichste Buch der ganzen Gattung, das noch im Jahre 1766 die zehnte Auflage erlebte. Alle diese Dichter mit den adligen Namen sind brave Bürgerliche, denen der leicht zu erringende Dichterlorbeer einen billigen Adel einbrachte. Aber die Liebesmühe war vergebens, unter all den nobilitierten Poeten war kein Goethe oder Schiller, der den Adel des Geistes in sich trug.

8. Satire und Abenteuerroman.

a) Epigrammatiker und Satiriker.

Die Betrachtung der traurigen Zustände und des Niedergangs alles ethischen Empfindens infolge des verheerenden Krieges führte zur Satire. Sie machte sich jedoch nicht in umfangreichen Streitschriften Luft wie im 16. Jahrhundert, sondern erscheint in der kurzen, geistreichen Form des Epigramms. Der bedeutendste Vertreter dieser Dichtungsart ist Friedrich von Logau (1605—1655). Auch er

stammte aus dem Attica des 17. Jahrhunderts, aus Schlesien. In seinen „Sinngedichten" beleuchtete er alle menschlichen Schwächen scharf beobachtend mit treffendem Witz ohne verletzende Schärfe. Die erste Sammlung erschien 1638, die zweite 1653. Seinen Namen verbarg er unter dem Anagramm Salomon von Golau[1]). Besonders richtete er seine Angriffe gegen die würdelose Nachäffung französischen „alamodischen" Wesens, wie sie nach dem Kriege in Deutschland um sich griff und die Seele des deutschen Volkes bis auf den heutigen Tag zerfressen hat. Von ihm stammt das prächtige Epigramm: „Alamode Kleider, alamode Sinnen, Wie sich's wandelt außen, wandelt sich's auch innen." Seine ungekünstelte Art war für das ungeschlachte und verbildete Zeitalter zu fein; er geriet bald in Vergessenheit und wurde erst durch Lessing wieder entdeckt.

Derber war der Rostocker Johann Lauremberg (1590—1658) in seinen vier umfangreichen „Niederdeutschen Scherzgedichten" (1652). Auch er wendet sich gegen Ausländerei und Unnatur. Freilich mußte der Versuch, die plattdeutsche Sprache, die „Sprache des Reinke Voß", wie er sie selbst nennt, wieder zu Ehren zu bringen, in dem opitzianisch gerichteten Zeitalter aussichtslos sein.

Eine satirische Komödie gegen die Verrohung des akademischen Lebens, die auch eine Folge des Krieges war, veröffentlichte der Leipziger Johann Georg Schoch (Komödie vom Studentenleben 1657). Ebenfalls an das Leben und Treiben auf den Universitäten anknüpfend, tat der Gießener Johann Balthasar Schupp (geb. 1610, gest. 1661 als Prediger in Hamburg) den seit Brant und Geiler so naheliegenden Schritt von der Satire zur Tugendlehre (Der Freund in der Not, 1657). Auch die derb volkstümlichen Predigten des Wiener Hofpredigers Ulrich Megerle, mit dem Schriftstellernamen Abraham a Santa Clara (1644—1709) sind in ihrem Kern Tugendlehre im besten Sinne, die sich nur hinter einer possenhaften Art und Weise verbirgt (Judas der Erzschelm, 1686). Die Kapuzinerpredigt in Schillers Wallenstein ist seinem Predigttone nachgebildet. Zeitlich der letzte, aber auch der geistvollste der Satiriker des 17. Jahrhunderts ist Christian Wernigke (Warnecke), geb. 1661 in Elbing, gest. 1725 in Dänemark. 1667 erschienen seine „Überschriften oder Epigrammata", bedeutend vermehrt in 10 Büchern 1704. Frömmigkeit und aufrichtiger Patriotismus zeichnen ihn aus; mit gleicher Schärfe beleuchtet er die Unnatur der Höfe und die Gemeinheit des Pöbels. Mit freiem Blick betrachtet er die zeit-

[1]) Solche anagrammatische Pseudonyme waren im 17. Jahrhundert beliebt. Simon Dach versetzt die Buchstaben seines Namens einmal zu „Chasmindo", Caspar Stieler nennt sich in der Geharnischten Venus „Peilcarastres".

genössische Literatur, und das Wort „Kritik", das wir alle im Munde führen, hat er in die deutsche Sprache eingeführt. Verstiegenheit und Plattheit sind ihm in gleichem Maße verhaßt. Seine Literaturkritik verwickelte ihn in eine heftige literarische Fehde mit dem Hamburger Operndichter Postel und dessen getreuen Schildknappen Hunold (pseudonym Menantes). Die Frucht dieses Kampfes war das komische Heldengedicht „Hans Sachs", in dem der Meistersinger als der Typus des elenden Pritschmeisters erscheint (1702). Das Gedicht ist abgesehen von seinem satirischen Inhalt bezeichnend für die Verachtung, die das Zeitalter des Barocks und der Allongeperücken der volkstümlichen Dichtung des 16. Jahrhunderts entgegenbrachte.

b) Moscherosch und Grimmelshausen.

Die Dichtung der Lohenstein und Hoffmannswaldau ist gewissermaßen die offizielle Dichtung des späteren 17. Jahrhunderts. Neben ihr geht jedoch eine mehr volkstümliche Kunst einher, die sich nicht um die Lehren pedantischer Kunstrichter kümmert, dafür aber aus der Tiefe des Herzens und aus der Fülle des Erlebens schöpft. Aus dieser Literatur erwachsen die beiden wertvollsten dichterischen Erzeugnisse des 17. Jahrhunderts, Moscherosch's „Gesichte des Philander von Sittewald" und Grimmelshausens „Simplicius Simplicissimus".

Wie der heroisch-galante Roman einer Geschmacksrichtung frönt, die in letzter Linie auf das spanische Vorbild des Amadis zurückgeht, so hat auch bei diesen Dichtern die spanische Literatur eingewirkt. Die spanische Dichtung, die im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt und in Cervantes, dem Dichter des „Don Quichotte", ihren größten Vertreter fand, drang mit der Hofetikette und den spanischen Truppen des Dreißigjährigen Krieges in breiter Front in Deutschland ein, allerdings meist durch Vermittlung französischer Bearbeitungen. So war es schon beim Amadis gewesen. Ein spanisches Werk, die „Sueños" des Don Francisco Quevedo (1601—05), regte den Straßburger Juristen und Magister Hans Michael Moscherosch (1601—1669, aus altem aragonischen, seit längerer Zeit im Elsaß ansässigen Adelsgeschlecht stammend) zu der bitterernsten Satire auf die zeitgenössischen Laster, „Die Gesichte Philanders von Sittewald", an. In Form von Traumgesichten werden die Zustände der Gegenwart unter dem Bilde der Zukunft gegeißelt. Das Werk wurde 1639 begonnen, 1650 erschien die vollständige Ausgabe der 14 Gesichte. Auf dem Boden des Krieges ist die Dichtung gewachsen, und wo der Dichter aus eigenen Kriegserlebnissen schöpft, ist seine Darstellung voll Leben und Bewegung. Die Krone der Gesichte ist „Der alamode Kehraus", in dem Ariovist, Hermann und Wittekind dem alamodischen

Stutzer Philander den Spiegel seiner Narrheit vorhalten. Ein warmes patriotisches Empfinden glüht in des Dichters Herzen, besonders wohltuend in dem traurigen Jahrhundert nationaler Würdelosigkeit.

Aus Spanien kam endlich eine Gattung, die sich großer Beliebtheit erfreute, der Abenteuerroman, oder wie er nach der typischen Hauptperson, dem spanischen Landstreicher Picaro, genannt wird, der picarische Roman. Er ist die Reaktion gegen die Verstiegenheit der Ritterromane und gehört mit dem Don Quichotte in eine Linie. In Deutschland wurde er durch Aegidius Albertinus' Übersetzung des Picaro Gusman von Alvaraze des Matteo Alleman (der Landstörzer Gusman von Alfarche, 1615) eingeführt. Technisch eröffnete er die Reihe der Ich-Erzählungen in der deutschen Literatur. Ein Abkömmling dieser spanischen Schelmendichtung ist Grimmelshausens „Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus" (1668), das bedeutendste Werk des 17. Jahrhunderts, ja die hervorragendste Dichtung, die die deutsche Literatur zwischen Wolframs Parzival und Goethes Faust aufzuweisen hat. Hans Christoffel von Grimmelshausen wurde 1625 im Hessischen geboren, war 1635—48 Soldat, ging dann auf Reisen und starb schließlich 1676 als Schultheiß in Renchen im Schwarzwald. In seinen zahlreichen Werken liebte er es, mit seinem Namen Versteck zu spielen, er verbirgt sich unter mannigfachen Pseudonymen, und erst 1887 hat Hermann Kurz seine Identität festgestellt.

Wie das deutsche Dichtergemüt eines Wolfram aus dem französischen Wust der Ritterabenteuer eine Menschheitsdichtung von dantescher Größe schuf, so tat es Grimmelshausen mit dem Abenteuerroman spanischer Herkunft. Ein Menschenschicksal rollt er vor uns auf, das durch den Dreißigjährigen Krieg in seiner Entwicklung bestimmt wird und durch ein Leben voller Wirrnisse und Verirrungen schließlich doch zum Frieden der Seele gelangt. Durch das Hereinbrechen wilder Soldatenhorden, die in seines Pflegevaters Gute mit viehischer Roheit hausen, wird der Knabe jäh aus der Idylle seiner Kindheit herausgerissen. Bei einem Einsiedler — seinem ihm unbekannten Vater — findet er Aufnahme und erfährt hier die ersten Weisheitslehren wie Parzival beim edlen Ritter Gurnemanz. Aber der Krieg reißt ihn auch hier heraus, er wird selbst ein Kriegsmann und geht durch die Schule von Elend, Glanz und Schuld, bis er schließlich in der Erkenntnis „Alles ist eitel" der Welt entsagt und wie einst sein Vater ein Einsiedler wird. Indem sich des Simplicius Lebensschicksale auf dem Hintergrunde des gewaltigen Krieges abspielen, wird der Roman zu einem Kulturbilde ersten Ranges, zum dichterischen Niederschlag des großen Ringens, das das Jahrhundert erfüllte.

Grimmelshausen hat später den Roman noch fortgesetzt. Sein

Held unternimmt eine Reise nach Jerusalem, erleidet Schiffbruch und findet schließlich Ruhe und Genesung der Seele auf einer einsamen Insel. Die Fortsetzung teilt das Schicksal aller derartigen Versuche: sie fällt gegen das Hauptwerk ab und wäre besser unterblieben. Zahlreich sind die vor und nach dem Simplicissimus erschienenen Werke des Dichters: Romane, Satiren, „simplicianische Schriften". Zu nennen sind hier noch die „Lebensbeschreibung der Landstörzerin Courage" (1670), künstlerisch das Beste, was Grimmelshausen geschaffen hat, und aus demselben Jahre „Der erste Bärenhäuter", ein Märchenmotiv, das von Siegfried Wagner wieder aufgenommen und neu belebt worden ist.

c) Weise, Reuter und die Robinsonaden.

Grimmelshausen steht in der erzählenden Literatur des 17. Jahrhunderts auf einsamer Höhe. In weitem Abstande von ihm ist der Weißenfelser Professor, später (seit 1678) Zittauer Rektor Christian Weise zu nennen, dessen lehrhaft-satirische Romane „Die drei Hauptverderber", „Die drei ärgsten Erznarren", „Die drei klügsten Leute der ganzen Welt" den Einfluß Moscherosch's und Grimmelshausens verraten, aber an Stelle natürlicher Frische schulmeisterliche Steifheit setzen. Weise hatte in seiner Jugend mit lyrischen Gedichten in opitzischem Kunstgeschmack begonnen, in denen jedoch auch volkstümlich frische Töne angenehm berühren („Überflüssige Gedanken der grünenden Jugend", 1668). Später drängte der pedantische Schulmeister diese Naturklänge mehr und mehr zurück. Bei seinem Amtsantritt in Zittau fand er die dort wie in der ganzen Lausitz blühende Schulkomödie vor, deren Pflege er sich mit Feuereifer angelegen sein ließ. Er versorgte seine Bühne mit einer unendlichen Masse von Stücken, von denen jedoch nur wenige über den engen Kreis ihrer Heimat hinausdrangen („Masaniello", 1692) und viele heute noch ungedruckt sind. Das Bemerkenswerte an des wackeren Rektors dichterischer Betätigung ist die Abkehr vom Lohensteinschen Schwulst und die Rückkehr zur natürlichen Redeweise des Volkes. Allerdings schlägt er dabei ins Gegenteil um und setzt an Stelle der Verstiegenheit die platte Nüchternheit des Alltags, ohne ihn durch den Hauch der Poesie zu veredeln. Trotzdem muß seine Dichtung als ein Schritt zur Gesundung des poetischen Stiles bezeichnet werden.

Der satirische Roman zeitigte gegen Ende des Jahrhunderts noch eine Glanzerscheinung, „Schelmuffskys wahrhaftige, kuriöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande" von Christian Reuter (1696). Reisebeschreibungen hat das 17. Jahrhundert zahlreich hervorgebracht. Sie standen nicht alle auf der Höhe des pracht-

vollen Adam Olearius, den die Verbindung von wissenschaftlicher Genauigkeit, sittlichem Ernst und künstlerischer Darstellungskunst zu einer der anziehendsten Gelehrtengestalten seines Jahrhunderts macht. Eine blühende Satire auf die prahlerisch vorgetragenen Reiseabenteuer und im Anschluß daran an die Großmäuligkeit und Aufschneiderei des Zeitalters überhaupt ist die Erzählung dieses Schelmuffsky, der mit der immer wiederkehrenden Beteuerung „der Tebel hol mer!" berichtet, wie Venedig auf einem hohen Berg gelegen sei, wie glanzvoll ihn der Großmogul in Indien aufgenommen habe u. a. m., und der dabei nicht über ein paar Stunden von seiner Heimatstadt Leipzig fortgekommen ist. Der Verfasser ist ein verbummelter Student, der in dem Werke an seiner hartherzigen, verschlampten Wirtin und ihrem großmäuligen Sohne eine grausame Rache nimmt. Das Buch gehört zu dem Wenigen aus dem 17. Jahrhundert, was noch heute in unverwüstlicher Frische lebendig ist, und es ist nur zu bedauern, daß das Leben, dessen Opfer Christian Reuter selber war, ihn nicht dazu kommen ließ, sich an größeren Aufgaben zu versuchen.

Der Schluß, den Grimmelshausen seinem Simplicissimus anfügt, gehört selber schon in die Reihe der Reiseabenteuer. Einen Welterfolg auf diesem Gebiete trug jedoch ein englisches Buch davon, Daniel Defoes „Robinson Crusoe" (1769). Blitzartig erscheint hier zum erstenmal (abgesehen von den Englischen Komödianten) der literarische Einfluß Englands, der bald zu großer Bedeutung kommen sollte. Der Robinson wurde unendlich oft übersetzt und bei allen Kulturvölkern nachgeahmt, und der Abenteuerroman, dem die Erlebnisse des schottischen Matrosen Selkirk zugrunde liegen, wurde zum Sammelbecken für die kulturpädagogischen Gedanken kommender Geschlechter, und noch heute hat unsere Jugend an der spannenden Erzählung ihre Freude. Die bedeutendste Nachahmung des Robinson kurz nach seinem Erscheinen war in Deutschland Johann Gottfried Schnabels „Insel Felsenburg" (1736), in der Schiffbrüchige auf einer fernen Insel ein glückseliges Gemeinwesen begründen.

Die Insel Felsenburg erschien in einer Zeit, in der schon die Kräfte am Werke waren, die dem kommenden Jahrhundert, der klassischen Zeit des deutschen Schrifttums den Boden bereiten. Das Jahrhundert des Schreckens ist überwunden, und der deutsche Geist schickt sich an, die Ernte des 16. Jahrhunderts, die der Krieg hintangehalten hatte, in die bereiten Scheuern einzubringen.

VIII. Das Erwachen des neuen Geistes.

1. Aufklärung und Pietismus.

Die Überwindung des Mittelalters setzt mit den Bewegungen des Humanismus und der Renaissance ein, sie wird durch das Jahrhundert der Reformation kräftig gefördert und erreicht im Jahrhundert des großen Krieges ihren Abschluß. Ihr tiefster Wesenskern besteht darin, daß an Stelle der unbewußten Aufnahme der alten Kulturwerte deren kritisch durchdachte, nachempfundene und nacherlebte Aneignung tritt. Die seelischen Kräfte wirken nicht mehr unmittelbar, sondern sie gehen durch den großen Schmelztiegel der Reflexion. Der große Krieg hat diesen Umbildungsprozeß beschleunigt und der deutschen Seele das ihr eigentümliche, nicht immer vorteilhafte Gepräge gegeben. Partikularismus und Mangel an Nationalgefühl haben den Deutschen von jeher im Blute gelegen, daher haben es die Deutschen im ganzen Mittelalter nie zu einem Erbkaisertum gebracht, und der größte Deutsche, Friedrich der Große, sprach und schrieb Französisch und hat sich nie als Deutscher, sondern immer nur als Preuße gefühlt. Auf dem Trümmerfelde des Dreißigjährigen Krieges, der das deutsche Bürgertum zerschlug, erwuchs die höfische Rokokokultur, der bürgerliche Bedientensinn und die nationale Würdelosigkeit, deren giftigste Blüten die Rheinbundschmach und die durch keinen Peitschenhieb zu verscheuchenden Weltversöhnungsträume unserer Pazifisten sind.

Indessen war der deutsche Geist in seinem Kerne doch zu gesund, als daß ihm dieser Zustand auf die Dauer genügt hätte. Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts geht ein Erwachen durch das deutsche Geistesleben, und die Geistesgeschichte dieses Jahrhunderts ist die Geschichte eines Aufstieges zu sonnigen Gipfelhöhen. Die treibenden Kräfte dieser Entwicklung aber sind zwei in sich gegensätzliche Geistesrichtungen, deren Wurzeln im 17. Jahrhundert liegen, nämlich die Aufklärung und der Pietismus.

Die Aufklärung ist die geistige Nachfolgerin des Humanismus. Sie ist jedoch nicht wie dieser philologisch und ästhetisch, sondern philosophisch gerichtet, und was der Humanismus nicht fertiggebracht hatte, nämlich das ganze Volk in seiner Geistesrichtung und seinen Lebensformen zu bestimmen, das ist der Aufklärung in höchstem Maße gelungen. Die Philosophie der großen Denker des 17. Jahrhunderts begann ihre Früchte zu tragen. Descartes war in den kirchlichen Glaubensnormen groß geworden, und es erscheint selbstverständlich, daß er ihnen in seinem Gedankengebäude noch ihre Bedeutung einräumte; dagegen schuf der mit seiner Religionsgemeinschaft zerfallene Jude Spinoza ohne jede dogmatische Hemmung aus der Tiefe seines messerscharfen Verstandes heraus sein Weltbild des Pantheismus, dessen großartige Erhabenheit einerseits Entsetzen erregte, anderseits aber einen Goethe in ihren Bann schlug. Der verstandesmäßigen Richtung des 17. Jahrhunderts ist es jedoch ganz entsprechend, daß die Tätigkeit des Verstandes die Grundlage aller Philosophie wurde, sei es nun, daß die Erfahrung der Sinneswahrnehmung oder die Ergebnisse des reinen Denkens zum Ausgangspunkt des Systems gemacht wurden. Das Gefühl trat dagegen vollständig zurück; ist doch Spinozas Philosophie im Grunde nichts anderes als die Überwindung des gefühlsmäßigen Elements in der menschlichen Seele durch die Kräfte des Verstandes und des reinen begrifflichen Denkens. Mit dem Verstande sollen nun alle Lebensrätsel gelöst werden, und so wird die Aufklärung zu einem Kampf gegen kritiklosen Dogmatismus, gegen Dummheit, Aberglauben, Vorurteil, überlebten Brauch und verknöcherte Tradition, gegen Scholastik und lutherische Orthodoxie, zur Vollendung der Befreiung des Geistes aus der Gebundenheit des Mittelalters.

Wie die Aufklärung die Gedanken des Humanismus verwirklichte, so ist der Pietismus aus der Mystik des ausgehenden Mittelalters hervorgegangen. Eine mystische Strömung hatte das ganze 17. Jahrhundert hindurch bestanden und hatte im Kirchenlied, namentlich bei Angelus Silesius und Friedrich von Spee, oftmals starke und schöne Zeichen ihres Daseins gegeben. Ihre kräftigsten Erzeugnisse sind die krausen, aber von tiefer Religiosität erfüllten Schriften des Görlitzer Schusters Jakob Boehme („Morgenröte im Aufgang", 1612) und des eigenartigen, hochgebildeten Johann Valentin Andreae („Chymische Hochzeit des Valentin Rosenkreutz", 1616, eine Schrift, der der Geheimbund der Rosenkreuzer, ein Seitenstück zu den Freimaurern, sein Entstehen verdankt). Der Wiedererwecker einer Herzensreligion, die im Gegensatz zu dem erstarrten orthodoxen Luthertum Trost und Frieden in werktätiger Frömmigkeit und inniger Hingabe an den

Gemütsinhalt der Heilsbotschaft suchte, ist der Elsässer Philipp Jakob Spener (1635—1705), dessen „Pia desideria“ (1680) das Zeichen zu der neuen Bewegung gaben. Sein leidenschaftlichster Anhänger war der glaubensstarke, die Grenze des Fanatismus streifende August Hermann Francke, der hochverdiente Begründer des Halleschen Waisenhauses, der Pflanzstätte einer pietistischen Pädagogik. Durch ihn wurde Halle, dessen Ritterakademie bald zur Universität erhoben wurde, der Mittelpunkt des Pietismus, in unmittelbarer Nachbarschaft des lutherisch-orthodoxen Leipzig. In Halle hatte inzwischen auch der Apostel der Aufklärung, Christian Thomasius (1655—1724), eine Zuflucht gefunden, nachdem ihn die Orthodoxie aus Leipzig vertrieben hatte. Er war das enfant terrible der deutschen Gelehrtenzunft und brachte zuerst einen frischen Luftstrom in den verstaubten Betrieb des Universitätswesens. Gegenüber der sklavischen Nachahmung der Franzosen lehrte er, daß gerade deren Beispiel uns zur Selbständigkeit erziehen müsse. Seine größte Tat ist die Verwendung der deutschen Sprache in den akademischen Vorlesungen, eine Neuerung, die alle Perücken in die hellste Aufregung versetzte. An der Spitze des deutschen Journalismus steht der kühne Gelehrte durch die Begründung der ersten deutschen Monatsschrift „Scherz- und ernsthafte, vernünftige und einfältige Gedanken über allerhand lustige und nützliche Bücher und Fragen“ (1688 und 1689), die dem Kampf gegen Orthodoxie und Hexenwahn, Scholastik und Formelkram gewidmet ist. 1682 war ihm der Leipziger Professor Mencken mit einer lateinischen wissenschaftlichen Zeitschrift „Acta eruditorum“ (bis 1787 erscheinend) vorangegangen.

In Halle, der preußischen Freistatt des neuen Geistes, trafen so Aufklärung und Pietismus zusammen. Die gemeinsame Kampfstellung gegen die Orthodoxie einte zunächst die beiden im Grunde so ganz gegensätzlichen Geistesrichtungen und ließ das Trennende vorerst in den Hintergrund treten. Später gingen ihre Wege auseinander; aber sie hatten zu eng verbunden gelebt, als daß sie sich nicht hätten gegenseitig beeinflussen müssen, und diese Durchdringung verhinderte das Abgleiten der deutschen Aufklärung in den völligen Materialismus, in den die französische Aufklärung versank, und dessen Folge am Ende des Jahrhunderts die große Revolution war.

2. Leibniz und Wolff.

In all diesen Geisteskämpfen am Ausgang des 17. Jahrhunderts, in denen sich ein neues Leben ankündigt, steht ein Name mit goldenen Lettern verzeichnet: Gottfried Wilhelm Leibniz (geb. zu Leipzig 1646, gest. zu Hannover 1716). Er ist der um-

fassendste Gelehrte seines Zeitalters, der größte Philosoph deutschen Stammes vor Kant, der erste wahrhaft moderne Mensch in Deutschland, der Begründer des deutschen Idealismus. Der Franzose Diderot nennt ihn „einen Mann, der Deutschland soviel Ehre macht wie Platon, Aristoteles und Archimedes zusammen ihrem Griechenland", und Julian Schmidt sagt von ihm: „Noch heute atmen wir in der idealen Atmosphäre, die er geschaffen: könnte er heute auf die Erde zurückkehren, so fände er, was er gesät, überall in Blüte und Frucht, er würde sich in kürzester Frist orientieren." Ein Polyhistor vom Umfange des Aristoteles, beherrscht er alle Gebiete des Geisteslebens: er ist Rechtsgelehrter, Staatsmann, Philosoph, Mathematiker, Historiker, Sprachkenner, und auf allen Gebieten wirkte er bahnbrechend. In der Geistesgeschichte lebt er fort als Schöpfer der Lehre von den Monaden, jener hohen idealistischen Philosophie, die in ihrem Schwunge an Platos Ideenlehre gemahnt. Er war kein Aufklärer, aber ein aufgeklärter Mensch, und als Rechtsphilosoph stellte er sich sogar in Gegensatz zu der Naturrechtslehre der Aufklärung, wie sie der geniale Samuel Pufendorf, der Biograph des Großen Kurfürsten, im Anschluß an den Niederländer Hugo Grotius und den Engländer Thomas Hobbes aufgestellt hatte: nicht die Selbstsucht, sondern das der Menschheit innewohnende sittliche Gefühl ist nach Leibniz die Quelle alles Rechtsempfindens. Als Politiker wurde Leibniz, der gleich Thomasius und Pufendorf, gleich seinen Nachfahren Lessing, Treitschke und Richard Wagner den engen Verhältnissen seiner sächsischen Heimat entronnen war, erst in kurmainzischen, dann in hannoverschen Diensten von der machtvollen Persönlichkeit Ludwigs XIV. gefangengenommen und suchte den Sonnenkönig für eine weitausschauende Orientpolitik zu interessieren; um so höher ist es ihm anzurechnen, daß er trotz der im Charakter der Zeit liegenden französischen Hülle sein deutsches Empfinden bewahrte, obgleich er seine Hauptwerke lateinisch und französisch schrieb. Sein Interesse für das Deutschtum zeigen die beiden Schriften „Ermahnung an die Teutschen, ihren Verstand und Sprache besser zu üben" (1680) und „Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache" (um 1700), die bestimmend auf Gottscheds „Reform" gewirkt haben. Daß er in der Geschichte der Mathematik als Erfinder der Differentialrechnung fortlebt, sei nur nebenher erwähnt. Seine bleibendste Schöpfung ist die Begründung der preußischen Akademie in Berlin. Eine reine, edle Freundschaft verband den großen Gelehrten mit der Kurfürstin und ersten preußischen Königin Sophie Charlotte, der Tochter seines hannöverschen Fürsten, durch die er den größten Teil seiner Zeit in

Berlin gefesselt wurde und die so die Veranlassung gab, daß der Name des größten Gelehrten seines Jahrhunderts für alle Zeiten mit der Geschichte der Wissenschaft in dem aufstrebenden Preußen verbunden ist. Ihr widmete er seine Theodicee, einen mehr geistvollen als wirklich geglückten Versuch, die Begriffe Gott und Welt zu versöhnen. Durch den frühen Tod seiner Freundin im Jahre 1705 fiel ein Schatten auf seinen Lebensabend, in seinen letzten Lebensjahren fiel er bei Hofe in völlige Ungnade, und als er siebzigjährig am 14. November 1716 starb, nahm der Hof in Hannover vom Tode des größten Deutschen keine Notiz. Die Affen des Sonnenkönigs ahnten nicht, daß sie durch solches Verhalten nicht das Andenken der großen Männer, sondern nur ihr eigenes schändeten.

Unvergänglich steht Leibnizens Name vor uns als Herold der neuen Zeit, als Sinnbild des Aufstiegs aus Not und Schande, als Verkünder eines neuen, auf eine optimistische Weltanschauung begründeten Bildungsideals. Es war kein Gewinn, daß seine Philosophie in die Hände seines Schülers Christian Wolff geriet, der das hohe idealistische Lehrgebäude seines Meisters zu seinem „Rationalismus“ verwässerte und alle Weltanschauung auf die Formel des Nutzens und des gesunden Menschenverstandes brachte. Was er an „Vernünftigen Gedanken“ (so beginnen alle Titel seiner Schriften) darbot, war platte Nüchternheit, eine Philosophie, die jedem Durchschnittsmenschen bequem einging, die alle Rätsel spielend löste, und bei der man das Gehirn nicht allzusehr anzustrengen brauchte. Diese Weltanschauung verband sich nun mit der verfeinerten Galanterie, die aus dem Frankreich Ludwigs XV., des unwürdigen Nachfolgers des Sonnenkönigs, herüberkam und in alle Ausdrucksformen des Lebens eindrang. An Stelle der wuchtenden Schwere der Barockformen trat die verflüchtigende Zierlichkeit des Rokokos mit seinen Amoretten und duftigen Farbentönen, mit seinen Menuetts und Puderköpfen. Ein neuer Schwung kam in die Aufklärung erst, als der größte Franzose des 18. Jahrhunderts, Voltaire, befruchtend auf das deutsche Geistesleben wirkte, und Friedrich der Große und Lessing, die beiden Geister, die einander zu ähnlich waren, als daß sie hätten zusammenkommen können, deutschem Leben und deutschem Dichten neue Wege wiesen.

Während so in Deutschland die Aufklärung im guten und bösen Sinne sich breitmachte, trat in Preußen seit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms I. der feindliche Bruder der Aufklärung, der Pietismus, in den Vordergrund. Viele häßliche Flecken entstellen das Bild dieses Fürsten: ein launenhafter Tyrann, den seine alberne Soldatennarrheit mit den „langen Kerls“ zu unerhörten Gewalttaten

hinriß (mußte doch der hochgewachsene Gottsched bei Nacht und Nebel aus seiner ostpreußischen Heimat fliehen, um den Häschern des soldatenwütigen Königs zu entgehen), ein Verächter von Kunst und Wissenschaft, der zum Hohn einen versoffenen Narren in den Adelsstand erhob und zum Präsidenten der jungen, von Leibniz begründeten Akademie machte; und doch ein Mann von weitschauendem Herrscherblick, der Schöpfer der preußischen Volksschule, der Bildner des Heeres, mit dem sein genialer Sohn sein Land zur europäischen Macht erhob, der Begründer altpreußischer Zucht und Sparsamkeit, mit einem Worte der Erwecker des Geistes von Potsdam, der neben dem Geiste von Weimar so lange der Stolz des deutschen Volkes war. Die Geistesrichtung dieses Königs war streng pietistisch, und pietistische Machenschaften setzten es durch, daß Christian Wolff aus Halle verbannt wurde und den Befehl erhielt, bei Strafe des Stranges binnen 48 Stunden die preußischen Lande zu verlassen. Er folgte einem Rufe nach Marburg, und eine der ersten Regierungstaten Friedrichs des Großen war es, den gefeierten Gelehrten ehrenvoll zurückzurufen.

Es war kein Schade, daß in dem harten Preußen des Soldatenkönigs der Pietismus zur Herrschaft kam. Es steckten in ihm doch große sittliche Kräfte, deren Pflege ganz Deutschland zum Heil geworden ist. Man darf ihn nicht nach den Auswüchsen beurteilen, die sich gelegentlich bei dem Grafen Zinzendorf, dem verdienstvollen Begründer der Herrnhuter Brüdergemeinde, zeigen, dessen süßlich tändelnde Liederdichtung mit ihrem Kultus der „süßen Wunden des herzlieben Jesulein" uns widerwärtig anmutet, auch nicht nach August Hermann Franckes humorloser Pädagogik, der zwar den Kindern tüchtige reale Kenntnisse auf den Lebensweg mitgab, ihnen aber alle harmlosen Kinderspiele verbot und sie dafür anhielt, sich am frommen Jesuskinde zu erbauen. Die ganze herzinnige Frömmigkeit des aus dem Geiste der Mystik geborenen Pietismus spricht sich aus in den Liedern des westfälischen Tuchmachers Gerhard Tersteegen, dessen Gedicht „Ich bete an die Macht der Liebe" unsterblich geworden ist. Und man darf nicht vergessen, daß aus dem Schoße des Pietismus schließlich doch Männer wie Klopstock und Schleiermacher hervorgegangen sind.

3. Die Dichtung des Rationalismus.

Die Poesie, dieser treueste Spiegel der Seele eines Volkes und eines Zeitalters, mußte durch diese Veränderung der Grundlagen des Geisteslebens sehr bald in Mitleidenschaft gezogen werden. Zunächst

hat die in der Form des Rationalismus verwässerte Aufklärung mit ihrer verstandesmäßigen Nüchternheit die Oberhand. Der barocke Schwulst der Lohenstein und Hofmannswaldau hat abgewirtschaftet, und die Asiatische Banise beginnt ihre Anziehungskraft zu verlieren. Das Muster der Dichtung wird jetzt Boileau, der französische Dichter und Kunstrichter, dessen Verse man nicht zu Unrecht mit der abgezirkelten Versailler Gartenkunst Lenôtres verglichen hat. Wie in Frankreich, so stellte sich auch in deutschen Landen die Dichtung in den Dienst der Höfe, und man hat ihre Vertreter mit dem Namen „Hofdichter" bezeichnet; freilich Poesie sucht man hier vergeblich, und die Versemacher versinken meist in die widerlichste Lobhudelei. Der erträglichste ist noch der preußische Freiherr Rudolf von Canitz, der berüchtigtste der preußische, nach Friedrich Wilhelms IV. Regierungsantritt in sächsische Dienste übergetretene Zermonienmeister Johann von Besser. Eine ganz eigenartige Erscheinung, eine Oase in der Sandwüste der Nüchternheit, ist der unglückliche Johann Christian Günther, der „letzte Schlesier" (1695—1723). Seine Dichtung ist das erschütternde Selbstbekenntnis eines Menschen, dem sein Lebens- und Liebesglück zerbrach, und der im wüsten Studententreiben seiner Zeit unterging. Viel zitiert ist Goethes Urteil über ihn: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten." Seine warmen, leidenschaftsdurchglühten Herzenstöne stehen jenseits von Aufklärung, Pietismus oder sonstigen Strömungen. Er starb leider zu früh und verdarb sich durch sein wüstes Dasein jeden Einfluß auf Mit- und Nachwelt. Vorerst hat der Rationalismus das Wort. In der Dichtung tritt die Aufklärung seit dem dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in der aus England übernommenen Spielart des philosophischen Lehrgedichts auf. Der Hamburger Senator Barthold Heinrich Brockes (1680—1747) veröffentlichte 1721 den ersten Teil der Dichtung „Irdisches Vergnügen in Gott" (der letzte Teil erschien 1748), beeinflußt von dem englischen Dichter Pope, dem vielgerühmten Meister der korrekten Form, und später auch von Thomson, dessen Jahreszeiten er übersetzte. Diese beiden Engländer vermittelten dem deutschen Geiste das erste Wiedererwachen des im 17. Jahrhundert so gut wie gar nicht vorhandenen Naturgefühls, und darin liegt ihre große geistesgeschichtliche Bedeutung. Den Aposteln der Aufklärung mußte jedoch die gefühlvolle Naturanschauung dazu dienen, ihre billige Philosophie an den Mann zu bringen. Die Natur rein um ihrer selbst willen liebend zu umfassen blieb einer späteren Zeit vorbehalten.

4. Das Zeitalter Gottscheds.

a) Der Triumph des ästhetischen Rationalismus.

Völlig im Banne des Rationalismus steht der Leipziger Reformator der deutschen Literatur Johann Christoph Gottsched (geb. 1700, gest. 1766). Sein Lebenswerk war es, die Folgerungen der Wolffschen Lehre auf die Dichtung anzuwenden. Nüchtern und unpoetisch wie 100 Jahre vor ihm sein Vorgänger Opitz, dessen Werk er gewissermaßen fortsetzte, dabei maßlos eitel und selbstbewußt hat er jahrzehntelang als unumschränkter Diktator auf dem deutschen Parnaß gewaltet, um schließlich am Ende seines Lebens sich vom Throne gestürzt und tötendem Spotte preisgegeben zu sehen, weil er nicht imstande gewesen war, die Zeichen der Zeit zu verstehen und dem Genie sein Recht zu lassen.

In Leipzig, wohin er 1724 vor den Werbern des Soldatenkönigs aus seiner ostpreußischen Heimat geflohen war, führte ihn Mencken, der Herausgeber der Acta eruditorum, in die dort bestehende „Deutschübende Genossenschaft" ein, deren Senior er bald wurde. Seine Tätigkeit begann er mit der Herausgabe einer „moralischen Wochenschrift", der „Vernünftigen Tadlerinnen" (1725—27). Diese Wochenschriften spielen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England und Deutschland eine große Rolle. Der von Steele und Addison in London herausgegebene Spectator ist das gefeierte Vorbild. Sie sind kritische Organe im Dienste der Aufklärung und vertreten in Leben und Dichten den Standpunkt einer populären Moral und eines nüchternen Philistertums. Während sie in England einen allgemein gesellschaftskritischen Charakter haben, sind sie in Deutschland infolge der überängstlichen Preßzensur fast ausschließlich literarisch. Im Laufe des 18. Jahrhunderts sind in Deutschland im ganzen über 500 solcher Wochenschriften erschienen. Sie bilden den machtvollen Auftakt der blühenden deutschen Zeitschriftenliteratur, von der Thomasius' Scherz- und ernsthafte Gedanken ein Vorläufer gewesen war. Im Jahre 1728 erschien dann Gottscheds „Ausführliche Redekunst", eine Rhetorik im Geiste der Aufklärung, in der die Antike und die Franzosen als Muster einer verstandesmäßigen Korrektheit hingestellt werden. Denselben Geist atmet die „Kritische Dichtkunst" (1730), eine Poetik, bei der Horaz und Boileau Pate gestanden haben. Korrekte Form, Wahrung des guten Geschmacks und der guten Sitte sind die Leitsätze seiner Lehre, aber von der Seele der Dichtung, von Schwung und Phantasie, weiß der nüchterne Professor nichts, Leidenschaft ist seiner Ansicht nach der Poesie unwürdig!

Von noch größerer Bedeutung ist seine „Grundlegung einer deutschen Sprachkunst" (1748), in der er sich die Normierung der hochdeutschen Schriftsprache zum Ziel setzte. Sein Nachfolger Johann Christoph Adelung krönte dieses Werk mit dem von Gottsched selbst begonnenen Wörterbuch. Durch diese Bestrebungen wurde die Bewegung, die seit Opitz eingesetzt hatte, zum glücklichen Ende geführt und so eine zwar nicht historische — die ganze Aufklärung ist unhistorisch —, aber doch praktische und allgemein anerkannte Norm geschaffen, wie es die Sprachgesellschaften erstrebt, aber nicht erreicht hatten. Eine Zeitschrift „Belustigungen des Verstandes und Witzes", die der Leipziger Professor Schwabe begründete, diente als bevorzugtes Organ der Gottschedschen Schule.

b) Die Theaterreform.

Die größte Leistung Gottscheds ist die Reform des deutschen Theaters. Hierin stand ihm seine geistig hochbedeutende Frau, Luise Adelgunde Victoria geb. Kulmus (1713—62), als treue Helferin zur Seite. Das Theater befand sich in den Händen der Schauspielertruppen im Zustande tiefster Herabgekommenheit, sowohl hinsichtlich des Repertoires, das von den berüchtigten Haupt- und Staatsaktionen beherrscht wurde, als hinsichtlich der Darstellung, in der der Hanswurst, der Nachfolger Pickelherings, mit seiner Roheit den Hauptanziehungspunkt bildete. Das bessere Publikum befriedigte sein Theaterbedürfnis ausschließlich in der italienischen Oper. Gottsched dichtete im Anschluß an die strenge Form der Franzosen die unglaublich steifleinene Alexandrinertragödie „Der sterbende Cato" (1732), die er als Musterdrama hinstellte und mit der er eine Anzahl Nachfolger auf den Plan rief, von denen der frühverstorbene Cronegk („Olinth und Sophronia", „Codrus") der begabteste ist. Gottscheds Lehre gipfelt in dem Gesetz von den drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, in dem er mit den französischen Klassikern den Kernpunkt der antiken Dramatik erblickte. In größtem Maßstabe suchte er endlich der Repertoirenot abzuhelfen durch seine sechs Bände der „Deutschen Schaubühne" (1740—45). In ihr wurde eine große Anzahl französischer Stücke, meist von Frau Gottsched übersetzt, der deutschen Bühne zugänglich gemacht, es fanden aber auch deutsche Originaldramen Aufnahme. Ein für die Geschichte des deutschen Dramas hochwichtiges Quellenwerk ist der „Nötige Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" (1757—65), eine kritische Bibliographie des deutschen Dramas von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart.

Gottsched bekämpfte mit Leidenschaft die italienische Oper, und es gelang ihm tatsächlich, ihre Alleinherrschaft zu brechen, und zwar

eben dadurch, daß er den guten Geschmack im Schauspiel wieder zu Ehren brachte. Seine Reformen führte Gottsched durch mit Hilfe der hervorragenden Schauspielerprinzipalin Caroline Neuberin. Ihre Truppe stammte in gerader Linie von Johannes Veltens „berühmter Bande" ab, die ihrerseits auf die „hochdeutschen Komödianten", die Nachfahren der Englischen Komödianten zurückgeht und aus der neben der Neuberschen alle die Truppen hervorgegangen sind, denen die Klassiker der deutschen Schauspielkunst, Konrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder und August Wilhelm Iffland, der spätere Direktor des Berliner Hof- und Nationaltheaters angehörten. Die Neuberin brachte auf ihren Gastspielen in ganz Deutschland die Gottschedsche Reform zu Ehren.

Die Reinigung der Bühne von den schmutzigen Hanswurstiaden des 17. Jahrhunderts wurde durch die selbst reichlich komödienhaft inszenierte Verbrennung einer Hanswurstpuppe auf der Leipziger Bühne symbolisiert. Wenn Gottsched allerdings glaubte, damit diese Gestalt uralter Volkstradition endgültig totgeschlagen zu haben, so befand er sich damit gewaltig im Irrtum, wie sich schon in der nächsten Folgezeit erweisen sollte. Im Spiel selbst hielt Gottsched auf sorgfältiges Auswendiglernen des Textes und auf Unterlassung des Extemporierens, das eine Hauptstärke gerade des Hanswursts gewesen war.

Leider kam es zwischen dem Professor und der Komödiantin 1741 zum Bruch, und die Neuberin gab nun ihren Mentor auf der Bühne ohne Bedenken dem Gelächter preis und hat so wesentlich mit dazu beigetragen, das Ansehen des Literaturgewaltigen zu erschüttern, bis Lessing der ganzen Theaterreform in dem berühmten 17. Literaturbriefe den Todesstoß versetzte. Nichtsdestoweniger hat die Gottschedsche Reform nachhaltig und segensreich gewirkt. Das verwahrloste deutsche Drama mußte durch diese strenge Schule der Nüchternheit gehen, ehe eben wieder Lessing ihm den Weg zum Gipfel bereiten konnte.

c) Der Kampf der Leipziger und Schweizer.

Vernichtender noch als der Undank der Neuberin traf Gottsched der Angriff, der von Zürich ausging. Hier nahmen zwei Männer, in ihrem Lebenswerk unzertrennlich verbunden, eine ähnliche Stellung ein wie Gottsched in Leipzig: Johann Jakob Bodmer (1698—1783) und Johann Jakob Breitinger (1701—76). Sie vertraten das Recht des Gefühls und der Phantasie in der Dichtung und verehrten als ihr Vorbild den Engländer Milton, den berühmten Dichter des „Verlorenen Paradieses". Sie begründeten 1721 in Zürich als Organ ihrer Kunstlehre eine Wochenschrift „Die Discourse der Mahler". Der schon lange schwebende Gegensatz der Züricher und Leipziger kam

zum Ausbruch, als 1740 Breitinger der kritischen Dichtkunst Gottscheds eine neue „kritische Dichtkunst" entgegensetzte. Eine heftige Literaturfehde war die Folge, in der Gottsched durchaus den kürzeren zog und schließlich ganz vereinsamt mit einem Häuflein unentwegter, lächerlicher Anhänger, aber ungebrochen in seiner eitlen Selbstgefälligkeit dastand.

Bodmer und Breitinger haben die deutsche Kunstlehre aus der Öde des Rationalismus herausgeführt und der kommenden Gefühlsdichtung den Weg bereitet. Die Begründer der Ästhetik als Wissenschaft, Alexander Gottlieb Baumgarten (Aesthetica, 1750—58) und Johann Georg Sulzer (Theorie der schönen Künste, 1771) stehen auf den Schultern von Breitingers kritischer Dichtkunst. Als bleibendes Verdienst ist dem Bodmerschen Kreise die Wiederbelebung des Interesses an der altdeutschen Dichtung und der erste, von Myller besorgte Neudruck des Nibelungenliedes anzurechnen. Bodmers hervorragendste poetische Leistung ist seine Miltonübersetzung und sein Eintreten für Shakespeare, den „englischen Sophokles". Seine massenhafte eigene Produktion in Epos und Drama dagegen ist völlig ungenießbar und von Anfang an einer wohlverdienten Nichtbeachtung verfallen. Auch war er wie sein Gegner Gottsched zuletzt nicht mehr imstande, seine Zeit zu verstehen, und mußte das herbe Geschick erfahren, sich selbst überlebt zu haben.

5. Lebensernst und Lebensfreude.

a) Haller und Hagedorn.

In derselben Weise wie Bodmer und Breitinger, aber unabhängig von ihnen hat ein anderer Schweizer, Albrecht von Haller, die Engländer als Muster seiner Dichtung verehrt. Haller (geb. 1708 in Bern, gest. 1777 daselbst, von 1736—53 Professor in Göttingen) ist einer der bedeutendsten Gelehrten des 18. Jahrhunderts. Die Physiologie sieht in ihm ihren ersten wissenschaftlichen Vertreter. 1739 begründete er die hochangesehene, noch heute blühende kritische Zeitschrift „Göttingische gelehrte Anzeigen". Die Dichtung hat er immer als Nebensache betrachtet, gleichwohl hat er auch hier Bedeutendes geschaffen. Seinen Ruhm begründete das umfangreiche beschreibende Gedicht „Die Alpen", in dem der Sohn der Berge zum erstenmal in der deutschen Dichtung zwar nicht die Schönheit, aber doch die Erhabenheit der Gebirgswelt zum Ausdruck bringt. Bedeutsam klingen bei ihm bereits die Gedanken Rousseaus an, daß die Einfalt primitiver Lebensformen sittlich höher stehe als die verderbte Kultur

der Städte. In späteren Jahren schrieb Haller mehrere von oligarchischer Tendenz getragene Staatsromane („Usong" 1771), die indessen wenig Beachtung fanden.

Im schärfsten Gegensatz zu dem schwerblütigen, tiefreligiösen Alemannen steht der leichtlebige Hamburger Friedrich von Hagedorn (1708—1754), der Sänger heiterer Lebenskunst. Freundschaft und Liebe, Wein und Rosen sind der Gegenstand seiner Muse. Der Lebenskünstler Horaz und die spätgriechischen Trink- und Liebeslieder, die fälschlich unter dem Namen des mehrere Jahrhunderte älteren Anakreon gehen, sind seine Vorbilder. Eine bisher nicht gekannte Grazie und Anmut kam durch ihn in die deutsche Lyrik. Am bekanntesten sind seine Fabeln geworden, von denen der köstliche „Johann, der muntere Seifensieder" heute noch frisch und lebendig wirkt

b) Gleim und die Anakreontiker.

Hagedorn fand viele Nachahmer, die sich selbst mit dem Namen Anakreontiker bezeichneten. Sie reichen jedoch bei weitem nicht an ihr Vorbild heran. Leben und Dichten stehen bei ihnen meist in schreiendem Gegensatz, sie singen von Leichtsinn, Wein und Liebe und sind in ihrer Lebensführung meist rechte Philister. Bemerkenswert ist bei ihnen die Verwendung reimloser Strophen und antiker Versmaße, die hier zum erstenmal in der deutschen Dichtung erscheinen. Sie gefallen sich in einem überschwenglichen Freundschaftskultus, der sich in ihrem Briefwechsel in einer für unser Gefühl oftmals recht abstoßenden Weise äußert, der aber doch schon auf die Empfindsamkeit der kommenden Zeit hinweist. Das Haupt dieses Dichterkreises ist der Halberstädter Kanonikus Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719—1803). Seine „Scherzhaften Lieder" erschienen 1744. Den größten Erfolg errang er jedoch, als er die tändelnde anakreontische Leier fortwarf und zum Preise Friedrichs des Großen 1758 die kernigen „Kriegslieder eines preußischen Grenadiers" (zunächst anonym) veröffentlichte.

Gleim hat den Höhenflug der deutschen Dichtung als wohlwollender, alle jungen Talente bereitwillig fördernder Zuschauer mit angesehen; in seiner eigenen Produktion war es ihm nicht vergönnt, über den engen Kreis seiner Jugenddichtung hinauszuwachsen.

Dem Kreise der Anakreontiker stand der melancholische Christian Ewald von Kleist nahe. Das Erbübel der Familie, das den genialen Heinrich von Kleist ein halbes Jahrhundert später verzehren sollte, hatte auch ihn erfaßt. Demgemäß bewegte sich auch sein Dichten auf anderen Bahnen als das seiner anakreontischen Freunde. Thomsons Jahreszeiten und Brockes Irdisches Vergnügen in Gott

regten ihn zu der beschreibenden, von inniger Naturanschauung erfüllten Dichtung „Der Frühling“ an. Eigenartig und nicht eben glücklich ist die Form dieses Gedichtes, Hexameter mit einer Vorschlagsilbe.

Das Leben des schwermütgen Träumers erhielt einen neuen Inhalt durch die Freundschaft, die Lessing ihm entgegenbrachte. Ihm verdankt er die Anregung zu dem ansprechenden Heldengedicht „Cissides und Paches“, in reimlosen fünffüßigen Blankversen, die hier zum erstenmal in größerem Maße erscheinen. Es ist ein Sang vom Opfertod fürs Vaterland, wie eine Vorahnung des eigenen Heldentodes 1759 in der Schlacht bei Kunersdorf, wo er als preußischer Major mit der Fahne in der Hand fiel. Lessing hat dem edlen Freunde in seinem Tellheim ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

c) Die Bremer Beiträger und Gellert.

Die Anakreontiker hatten ihren Sitz vorzugsweise in Halle, und ihre Dichtung trug einen ausgeprägt preußischen Charakter. In einem gewissen Gegensatz zu ihnen steht ein Kreis, der sein Zentrum in dem benachbarten Leipzig hatte und anfangs zu Gottscheds Fahne schwor. Angewidert durch den unerquicklichen Streit der Leipziger und Züricher trennten sie sich von den „Belustigungen des Verstandes und Witzes“ und gründeten eine neue Zeitschrift, die „Neuen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes“ (1744—48). Der Verlagsort war Bremen, und danach werden die Herausgeber meist als die „Bremer Beiträger“ bezeichnet, obgleich sie geistig mit Bremen nichts zu tun haben. Sie nehmen eine Mittelstellung ein zwischen Leipzig, Zürich und den Anakreontikern; Hagedorn stand ihnen freundschaftlich nahe. Als Herausgeber der Zeitschrift zeichnet der dichterisch unbedeutende Carl Christian Gärtner, neben ihm sind noch zu nennen Friedrich Wilhelm Zachariae, von dessen komischen Epopöen „Der Renommist“ mit seiner Schilderung des Gegensatzes zwischen den rohen Jenenser und den galanten Leipziger Studentensitten noch heute anmutig zu lesen ist, ferner Gottlieb Wilhelm Rabener, der Verfasser sehr zahmer Satiren aus dem Bürgertum, und Johann Elias Schlegel, ein vielverheißender, leider früh verstorbener Dramatiker aus der Gottschedschen Schule, der den ersten Versuch mit dem Blankvers im deutschen Drama machte und damit eine Bresche in die unselige Herrschaft des Alexandriners legte.

Wirklich bedeutend wurde der an sich recht anspruchslose Kreis erst dadurch, daß ihm zwei Männer angehörten, die in der Folgezeit weit über seine engen Schranken hinauswuchsen: Gellert und Klop-

stock. Christian Fürchtegott Gellert (1715—69) war neben Gottsched die maßgebende literarische Persönlichkeit in der deutschen Geschmacksmetropole Leipzig. Als Professor an der Universität las er über Poesie und Beredsamkeit, und alle Welt machte ihn zum Vertrauten nicht nur in literarischen, sondern auch in Herzensangelegenheiten. Seine Geltung stieg in dem Maße, wie die Gottscheds immer tiefer sank. Friedrich der Große, der sich 1760 in Leipzig Gottsched und Gellert vorstellen ließ, stellte ihn hoch über Gottsched und erklärte ihn für den vernünftigsten deutschen Gelehrten. Der Grundzug seines Wesens war tiefe Frömmigkeit, aber diese Frömmigkeit war in Rationalismus getaucht, und seine Kirchenlieder atmen durchaus den Geist des Rationalismus. Danebenher geht eine weinerliche Moral, aber auch ein treuherziger, etwas zu lehrhaft geratener Humor. Der letztere beherrscht seine Fabeln, mit denen er sich im wahrsten Sinne des Wortes in das Herz des gesamten deutschen Volkes hineingedichtet hat. Er hat hier etwas der vielgerühmten Kunst Lafontaines, des französischen Meisters der kurzen Verserzählung, wahrhaft Gleichartiges geschaffen, wenn er auch Friedrich dem Großen gegenüber, der ihn einen Nachahmer Lafontaines nannte, mit einem ihm sonst gar nicht eigenen Selbstbewußtsein erklärte: „Ich bin ein Original." Französischen Mustern folgen auch seine Lustspiele, die man besser als Rührstücke bezeichnen könnte, deren Wirkung auf die Tränen der Rührung, die zu jener Zeit überall locker saßen, berechnet war. Er bezeichnet sie selbst nach dem französischen Ausdruck „Comédie larmoyante" als „weinerliche Lustspiele". Sein Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin G." steht unter dem Einfluß des Engländers Richardson, dem wir in anderem Zusammenhange begegnen werden. Gellert macht hier den allerdings ganz mißlungenen Versuch, durch Darstellung des Bösen moralisch zu wirken. Für unser Gefühl wirkt das Buch nur unmoralisch.

Der Größte dieses Kreises, der unter ihnen wie ein Riese unter Zwergen wirkt, Klopstock, verlangt eine Betrachtung für sich. Die drei ersten Gesänge seines Messias erschienen in den Bremer Beiträgen, und dadurch steht diese Zeitschrift in Verbindung mit den Gipfelhöhen der Dichtung. In der berühmten Wingolfode hat er den Freunden der Jugend ein Denkmal gesetzt, wie diese es sich durch ihre eigenen Werke nicht geschaffen haben.

Im Zusammenhang mit Gellert muß noch ein anderer Leipziger Dichter genannt werden, Christian Felix Weiße, ein Jugendfreund Lessings, Verfasser von Singspielen und Dramen im Geschmack der Anakreontiker und der Bremer Beiträger. Sein mäßiges

Talent war nicht imstande, mit der Zeit Schritt zu halten, und Lessing hat seinen „Richard III.", den er an Shakespeares Größe maß, später arg zerzaust. Weiße vertritt mit Gottsched und Gellert zusammen so recht die charakteristische, auf formale Glätte und verstandesmäßige Nüchternheit zielende Leipziger Richtung, die Goethe später als die Gottsched-Gellert-Weißesche Wasserflut abtat. Dem wackeren Gellert ist er bei diesem Urteil nicht ganz gerecht geworden; denn wenn ihm auch der Genius, der für die Ewigkeit schafft, versagt war, so hat er doch das anspruchslose Bedürfnis seiner Zeit wie kein anderer zu befriedigen verstanden.

IX. Die Vorklassiker.

1. Das Zeitalter Friedrichs des Großen.

Das Dichten der Anakreontiker stand unter dem Zeichen des großen Preußenkönigs Friedrich, dem Gleim in einer geradezu hellseherischen Stunde den Beinamen „der Einzige" gab. Der preußische Dichterkreis fand durch ihn den Weg zurück aus süßlichem Getändel zu männlicher Tat. Und weit über den Kreis der preußischen Schöngeister hinaus ging die Bedeutung dieses durchgeistigten Tatmenschen für das ganze deutsche Geistesleben. Er, der selbst ganz im französischen Geiste lebte, der dem deutschen Dichten verständnislos und ablehnend gegenüberstand und im hohen Alter in seiner Schrift „de la littérature allemande" bewies, daß seine Kenntnis deutschen Schrifttums mit dem Jahre 1740 aufhörte, der in flüchtiger Begegnung einen Gellert gerade eben noch gelten ließ, der ebenso wie er von Shakespeare nichts wissen wollte, Lessing und den jungen Goethe ablehnte: er hat dem deutschen Geiste einen neuen Lebensgehalt gegeben, nicht durch mäcenatische Förderung, sondern durch die Wucht seiner Taten, durch die er den seit dem Dreißigjährigen Kriege zertretenen Deutschen den Stolz zurückgab, ohne den keine große Leistung möglich ist. Goethe hat in Dichtung und Wahrheit aus der Erinnerung seiner Kindheit heraus den hinreißenden Eindruck geschildert, den die Taten des sieghaften Helden in der freien Reichsstadt Frankfurt ausübten. Im Jahre seiner Thronbesteigung stand Gottsched auf der Höhe seines Ansehens, als er starb, ging Goethe nach Italien. Aus dem frohen Lebenskünstler von Rheinsberg war der Weltverächter von Sanssouci geworden, der als „erster Diener seines Staates" eine Last auf seine Schultern genommen hatte, unter der ein Riese zusammenbrechen konnte, das furchtbare Erleben hatte seinem Antlitz Furchen eingegraben, wie sie die Legende auf dem Antlitze Dantes sehen wollte, der die Schrecken der Hölle geschaut hatte, und der kunst- und lebensfrohe Mann mit der Neigung zu epikurischer Daseinsfreude hatte

sich zu einer Lebensauffassung durchgerungen, die in Mark Aurel, dem Stoiker auf dem Throne der Cäsaren, ihr Ideal erblickte. Aber Großes hatte er erreicht, er hatte Preußens und damit letzten Endes Deutschlands Größe geschaffen, und was er geistig seinem Volke gab, ist des deutschen Geistes unverlierbarer Besitz geblieben. Für Preußen hat er gekämpft, aber sein Name gehört dem ganzen deutschen Volke.

Friedrich ist einer der glänzendsten Schriftsteller seiner Zeit, seine philosophischen, historischen und politischen Schriften füllen eine stattliche Reihe von Bänden und zeigen einen Mann von Geist, Wahrheitsliebe, Unbefangenheit im Urteil und Pflichtbewußtsein in höchster Steigerung, seine anspruchslosen Gedichte spiegeln die ihm innewohnende harmonische Lebensfreude, die das Leben später grausam unterdrückte, seine Briefe geben erschütternde Einblicke in die Tiefe seiner edlen Seele. Es ist ein Jammer, daß alles, was er schrieb, französisch ist und daher dem deutschen Schrifttum nicht zugezählt werden kann; aber dem deutschen Geiste gehört es an und gehört zu seinen Ruhmestiteln ebenso wie die im lateinischen und französischen Gewande einherschreitenden Schriften des großen Leibniz. Auch hierin bedeutet Friedrich einen Wendepunkt; nach ihm hat kein Deutscher mehr in fremder Sprache zu schreiben brauchen.

Noch in einer andern Hinsicht bedeutet das Zeitalter Friedrichs des Großen einen Wendepunkt in der deutschen Geistesgeschichte. Das 16. Jahrhundert war, wie wir sahen, von religiösen, das 17. von verstandesmäßigen Tendenzen beherrscht; daneben kamen die Künste durchaus an zweiter Stelle. Unter diesen stehen wiederum die Baukunst und die Malerei voran, gegen Ende des 17. Jahrhunderts wird die Musik zu einer künstlerischen Macht. Dann erst kommt die Dichtung in weitem Abstande. Alles dies jedoch, Kunst und Poesie, gilt in der allgemeinen Wertschätzung immer nur als angenehme Beigabe, als eine Verschönerung des Daseins, und spielt nur eine dienende Rolle im Leben der wohlhabenden Kreise. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird das anders. Aus den verschiedenartigen geistigen Strömungen, die zu Beginn des Jahrhunderts hervortreten, wächst eine Poesie hervor, die mit dem Anspruch auftritt, selbst Lebensinhalt zu sein, und die im Geistesleben der Nation fortan die Führung übernimmt, bis im 19. Jahrhundert andersartige Geistesströmungen ihr wieder den Rang streitig machen.

Als die Hauptströmungen des 18. Jahrhunderts erkannten wir die Aufklärung und den Pietismus. Die Aufklärung versank jedoch bald in einen platten Rationalismus, der Pietismus begann unter Friedrich Wilhelm I. in einer geistlosen Engherzigkeit zu verknöchern. Unter dem belebenden Einfluß Friedrichs des Großen fingen beide wieder

an, sich frei zu entfalten. Friedrich selbst war ein aufgeklärter Mann im besten Sinne des Wortes. Seine erste Regierungstat war, die Folter abzuschaffen; die zweite, den vertriebenen Philosophen Wolff ehrenvoll nach Halle zurückzurufen. Das religiöse Dogma ließ ihn völlig kalt, und weil die Religion für ihn eine rein sittliche Macht war, erhob er die Glaubensfreiheit zum Grundsatz. Der Erfolg war nicht etwa ein Sinken des religiösen Lebens, sondern im Gegenteil eine mächtige Entfaltung aller dem Pietismus und der Aufklärung innewohnenden geistigen und sittlichen Kräfte. Die Träger dieser Entfaltung und damit die Führer zur deutschen Geisteshöhe sind die beiden Namen Klopstock und Lessing.

2. Klopstock.

Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724—1803) Bedeutung beruht darin, dem Gefühl und der Phantasie die endgültige Herrscherstellung in der Poesie errungen zu haben. Wir können heute kaum noch nachfühlen, welch gewaltigen Eindruck die neuen Töne auf seiner Leier bei den Zeitgenossen erregten, da uns diese Töne seither so altbekannt und vertraut geworden sind. Wenn wir die Gefühlswelt unserer Dichtung mit ihren musikalischen Schwingungen auf uns wirken lassen, so dürfen wir nicht vergessen, daß Klopstock es war, der diese Saiten zum erstenmal zum Tönen brachte. Sein Auftreten bedeutete eine völlige Revolutionierung des poetischen Empfindens, und ästhetisch besteht eine gewisse Wesensverwandtschaft zwischen ihm und den Expressionisten unserer Tage, nur mit dem Unterschiede, daß bei ihm eine wahre Dichternatur vorhanden war, was bei den ästhetischen Bolschewisten von heute vorerst noch sehr zweifelhaft ist. Was Christian Günthers unsteter Geist zuerst geahnt hatte, was Bodmer und Breitinger gegen Gottsched verfochten hatten, das setzte Klopstock durch. Mit ihm beginnt die klassische deutsche Dichtung, die noch heute den Kanon der deutschen Poesie ausmacht.

Gelesen wird freilich Klopstock nicht mehr, und es dürfte schwer sein, heute noch jemanden zu finden, der sich für seinen teils unverständlichen, teils ermüdenden Überschwang begeistern könnte. Mit seiner Stellung in der Geschichte der deutschen Dichtung, des deutschen Gefühls hat das jedoch nichts zu tun; wenn irgendeiner, so gehört Klopstock zu den Geistern, die den Besten ihrer Zeit genuggetan und daher für alle Zeiten gelebt haben.

Die Grundlage seines Dichtens ist ein unerschütterlicher, ehrenfester und von aller Kopfhängerei freier Pietismus. Ihn nahm der Knabe aus dem Elternhause zu Quedlinburg auf die altberühmte

Schulpforta mit, und Bodmers Miltonübersetzung, die ihm hier in die Hände fiel, gab dem erwachenden Dichtergeiste die feste Richtung. Als er 1745 mit einer bemerkenswerten Abschiedsrede über die epischen Dichter die Schule verließ, stand der Entschluß in ihm fest, sich dem großen Milton kühn zur Seite zu stellen. Im Jahre 1748 erschienen in den Bremer Beiträgen die drei ersten Gesänge des „Messias". Der Erfolg war ungeheuer, der junge Dichter war mit einem Schlage ein berühmter Mann. Selten ist eine Dichtung in Form und Inhalt dem Bedürfnis der Zeit so entgegengekommen wie diese drei ersten Messiasgesänge. Mit einer Glut der Empfindung, deren nur die höchste Begeisterung für den heiligen Stoff fähig ist, bemächtigt sich der Dichter des heiligen Stoffes und löst das Heilsmysterium in enthusiastische Gefühle auf. Im klassischen Versmaß des Hexameters, der durch den Messias sein Heimatsrecht in der deutschen Dichtung erwarb, strömt der Gesang dahin, während noch ringsum der Alexandriner durch die deutsche Dichtung klapperte.

Mit 24 Jahren schenkte Klopstock der Welt das Höchste, was er zu geben imstande war. Größeres hat er seitdem nicht mehr geschaffen. Der Messias schwoll noch auf 20 Gesänge an und wurde erst 1773 vollendet; da aber war die deutsche Dichtung längst über die Zeit der ersten Messiasgesänge hinausgewachsen. Der erste Gesang führt Jesus am Beginn seines Leidensweges ein, der zweite führt uns in die Hölle, dann treten wir in den Kreis der Jünger und des Hohen Rates. Mit dem Abendmahl im vierten Gesange tritt der Heiland selbst in den Mittelpunkt der Dichtung, und in unendlich ermüdender Breite geleitet ihn der Dichter über Leiden und Sterben, Auferstehung und Triumph zur Himmelfahrt. Erträglich für unser Empfinden sind an dem Ganzen eigentlich nur die Episoden, wie die erschütternde Gestalt des von Reue gequälten gefallenen Engels Abbadona, dem zuletzt noch die Vergebung der Heilandsliebe zuteil wird; ferner der Pharisäer Nikodemus, dem das Nachtgespräch mit dem Heiland in der Seele nachzittert; Portia, die Gemahlin des Pilatus, die den Heiland gern retten möchte; Cidli, die Tochter des Jairus, in der der herbe Verlust von Klopstocks geliebter Gattin Meta ergreifend nachklingt; die Gestalt des Verräters Judas und des Hohenpriesters Kaiphas. Das Ganze aber ist geradezu darauf angelegt, alle Handlung zu vermeiden und sie durch Gefühle zu ersetzen. Und dem war der Dichter eben doch nicht gewachsen. Ein ebenso großer Lyriker wie Klopstock, Richard Dehmel, scheiterte 150 Jahre später in den „Zwei Menschen" an derselben Aufgabe. Die Erhabenheit wird zur Verstiegenheit und die epische Breite zur tötenden Langweile, und je weiter die Dichtung voranschreitet, um so

schlimmer wird es. Die Zeitgenossen freilich gaben sich willig der musikalischen Wirkung der erhaben tönenden Sprache hin. Sie ahnten beim ersten Erscheinen, daß mit Klopstock eine neue Epoche der Dichtung angebrochen war.

Der Messias erregte die Begeisterung der Züricher, die in dem jungen Dichter einen neuen Seraph, einen deutschen Milton begrüßten, und gleichermaßen den Zorn des Verstandesapostels Gottsched, in dessen Lager man den „seraphischen Dichter" zu einem „sehr affischen" verdrehte. Bodmer lud ihn zu sich nach Zürich ein und war sehr enttäuscht, in ihm einen lebensfrischen jungen Mann zu finden, der sich in allen Leibesübungen hervortat und alle Mädchen küßte. Ein hochherziges Stipendium des Königs von Dänemark schuf ihm eine sorgenfreie Existenz in Kopenhagen. Als jedoch unter dem Minister Struensee eine fremdenfeindliche Regierung ans Ruder kam, siedelte er nach Hamburg über und hat von dort aus nicht immer verständnisvoll der Entwicklung der deutschen Dichtung zugesehen, bis er im 80. Lebensjahre mit fürstlichen Ehren zu Grabe getragen wurde.

Der Messias hat den Beweis erbracht, daß Klopstock Lyriker war. So zeigt sich auch seine Art in seiner Lyrik am reinsten und schönsten. Zu den Anakreontikern und zu den Bremer Beiträgern stand er gleichermaßen in herzlichen Beziehungen, freundschaftliche Bande verknüpften ihn mit Hagedorn, und in der Tat weiß seine Leier auch anakreontische Töne zu singen. Das Höchste leistete er in seinen Oden. Hier feiert die Erhabenheit des Stils ihre höchsten Triumphe, von hier aus erobert insbesondere das neuerwachte Naturgefühl die deutsche Dichtung und den deutschen Geist und schafft in bemerkenswerter Weise die Grundlage für das romantische Empfinden späterer Zeiten. Die „Frühlingsfeier" und der „Züricher See" gehören mit Recht zu den berühmtesten lyrischen Gedichten der deutschen Literatur. Wie für das Epos den Hexameter, so wählte er für die Ode antike lyrische Maße oder pindarische freie Rhythmen; der Reim erscheint — unbeholfen genug — nur in einigen frostigen geistlichen Liedern, von denen der bekannte Grabgesang „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" heute noch lebendig ist.

Neu ist in Klopstocks Lyrik neben der geistlichen die starke vaterländische Note. Unvergessen bleibe die herrliche Ode an Deutschland, in der er seinem Vaterlande die Worte zuruft: „Nie war gegen das Ausland ein anderes Land gerecht wie du. Sei nicht allzu gerecht! Sie denken nicht edel genug, zu fühlen, wie schön dein Fehler sei." Wenn es wahr ist, daß Dichter Propheten sind, so hat Klopstock hier als Prophet gesprochen. Sein Vaterlandssinn wandte sich allerdings, von dem anfangs mit Begeisterung begrüßten Gegen-

wartshelden Friedrich verständnislos zurückgestoßen, der deutschen Vorzeit und der germanischen Mythologie zu. Ein größeres Interesse für die Vorzeit, das sich in einer bemerkenswerten Vorliebe für den Arminiusstoff äußert, fanden wir schon im 17. Jahrhundert. Bei Klopstock wurde es erweckt durch das Bekanntwerden von Macphersons Ossian, jener merkwürdigen Mystifikation altkeltischer Heldengesänge, die in Wirklichkeit eine selbständige Bearbeitung irischer Volkslieder aus dem 14. und 15. Jahrhundert darstellen. Diese pseudokeltischen Überlieferungen warf Klopstock ganz unkritisch mit den nordisch-germanischen und deutschen zusammen und bevölkerte den deutschen Urwald nach keltischem Vorbild mit einer Sängerzunft, den „Barden", die es nie gegeben hat. Die Verwirrung wurde noch größer durch die ebenfalls gänzlich unkritische Übertragung der spätnordischen Skaldendichtung nach Deutschland. Die schöne Ode an die Freunde mußte so daran glauben; Klopstock gab ihr den bisher gänzlich unbekannten Namen „Wingolf" (Tempel der Freundschaft) und ersetzte die griechischen Götternamen durch germanische, mit denen kein Mensch irgendwelche Begriffe verband. Der Gipfelpunkt dieser Bardenschwärmerei waren die Bardiete, dramatische Szenen aus der Heldenzeit (Hermanndramen), die nur den Beweis erbrachten, daß Klopstock kein Dramatiker war. Der bleibende Gewinn dieser Begeisterung war jedoch die Erweckung des Interesses für das deutsche Altertum, dessen Früchte später die Zeit der Romantik pflücken durfte.

Noch ein sonderbares Werk des Dichters muß erwähnt werden, die „Gelehrtenrepublik". Mit ihr will Klopstock den Traum einer idealen Akademie verwirklichen, als deren Vorsitzender er das deutsche Geistesleben nach seinem Sinne regeln wollte. Das lange angekündigte, mit großer Spannung erwartete Werk (1774) war eine große Enttäuschung. Klopstock hatte von früher Jugend auf nur Dichter sein wollen. Dieses Buch brachte den Beweis, daß ihm dieser Wunsch in Erfüllung gegangen war, und daß der erhabene Träumer an Fragen praktischer Organisation rettungslos scheitern mußte.

3. Wieland.

Klopstock hat der deutschen Dichtung unendlich viel gegeben; ebensoviel aber ist er ihr in seiner starren Ausschließlichkeit schuldig geblieben. So bildet sein stärkster Gegensatz zu ihm die notwendige Ergänzung. Diese Ergänzung bringt Christoph Martin Wieland (geb. zu Biberach 1733, gest. zu Weimar 1813). Er fügte zum norddeutschen Ernst die süddeutsche Leichtigkeit, zu der Erhabenheit den Scherz, zu der Würde die Anmut. In ihm kommt der Geist des

Rokoko mit seiner immer liebenswürdigen, sehr oft leicht frivolen Grazie, wie sie das Frankreich Ludwigs XV. ausgebildet hatte und die diesem innerlich verfaulten Zeitalter ein so bestechendes Äußere verleiht, am reinsten zum Ausdruck. Das Verhältnis zwischen Klopstock und Wieland ist etwa dasselbe wie in der Musik das zwischen Bach auf der einen und Haydn und Mozart auf der anderen Seite. Wieland hat in der deutschen Dichtung gegenüber der steifen Langeweile Gottscheds und der verstiegenen Erhabenheit Klopstocks den Göttern der Anmut eine Heimat bereitet, und darin, nicht in seinen einzelnen, heute mit Ausnahme der Abderiten und des Oberon recht unbekannten Dichtungen, beruht seine Bedeutung für die Geschichte der deutschen Literatur.

Wieland hat erst nach mancherlei Irrwegen sein richtiges Ziel gefunden. Nachdem er in der streng pietistischen Erziehungsanstalt Klosterbergen bei Magdeburg an der Schwelle des Jünglingsalters schon einmal in den Ruf eines argen Freigeistes gekommen war — die verbotenen Früchte der französischen Skeptiker Bayle und Voltaire hatten es ihm angetan —, war Klopstocks Messias für seine Jugenddichtung zunächst ausschlaggebend. Der alte Bodmer lud den „seraphischen Jüngling" zu sich nach Zürich und hoffte in ihm einen Ersatz für Klopstock zu finden, dessen frischer Lebensmut so gar nicht seinen Vorstellungen von dem Sänger des Messias entsprochen hatte. Unter dem Einfluß des alten Muckers geriet nun Wieland in eine krankhafte Frömmelei und Empfindsamkeit hinein, der die innere Unwahrheit nur zu deutlich anzusehen war, und der der scharfblickende Berliner Aufklärer Nicolai ein baldiges Ende voraussagte. Und der alte Praktiker sollte nur zu bald Recht behalten. Im Jahre 1759 siedelte Wieland nach Bern über und verlobte sich dort mit der klugen, tüchtigen Patriziertochter Julie von Bondeli, durch deren Einfluß er bald den Weg aus den Regionen seraphischer Verstiegenheit zur irdischen Vernunft zurückfand. Es gereicht ihm nicht zur Ehre, daß er nach der Rückkehr in seine schwäbische Heimat dieses Verhältnis in sehr unzarter Weise löste. In Biberach bekleidete er seit 1760 eine bequeme Beamtenstellung. Hier übte der freundschaftliche Verkehr auf dem Schlosse des früheren kurmainzischen Ministers Grafen Stadion in dem benachbarten Warthausen einen entscheidenden Einfluß auf seine Entwicklung aus. Stadion war ein feingebildeter Weltmann aus der französischen Schule Voltairescher Prägung. Der Sekretär des Grafen, Herr Laroche, war mit Sophie Guntermann vermählt, der Wieland als Jüngling schwärmerisch gehuldigt hatte. In diesem Kreise wurde Wieland zum Dichter des deutschen Rokoko. Und wie vorher in der Frömmigkeit, die ihm nicht aus dem Herzen kam, so schlug er jetzt

in der Frivolität und Sinnlichkeit seiner Dichtung, die zu der bürgerlichen Wohlanständigkeit seiner Lebensführung in sonderbarem Gegensatz stand, bedenklich über die Stränge. In dieser Zeit entstanden seine Romane und Verserzählungen, von denen seine Wirkung auf die deutsche Dichtung ausgeht, und die seinen Namen bei allen, die dem Dichterstile Klopstocks treublieben, zu einem wahren Gottseibeiuns stempelten. Der Sprache und Technik des deutschen Romans hat er vor allem für lange Zeit seinen Stempel aufgedrückt. Das erste Werk, das den Umschwung in seinem Dichten einleitete, ist der Roman „Don Silvio von Rosalva", eine Nachahmung des Don Quichotte des Cervantes, in dem er, wie dieser dem abgewirtschafteten Ritterwesen, der Schwärmerei den Garaus macht. Genannt sei ferner der „Agathon", der in der Gestalt des platonischen Philosophen einer heiteren Lebensphilosophie das Wort redet, die Verserzählung „Idris", die seinen Gegnern als das besondere Muster der Unmoral galt, und die „Musarion", in der die „Philosophie der Grazien" über Stoiker und Epikuräer den Sieg davonträgt. Wielands Gestalten treten im spanischen oder antiken Gewande auf, aber eins ist so unecht wie das andere. Es sind Menschen des 18. Jahrhunderts, die uns hier begegnen, und auf uns, die wir vor allem Echtheit der Umwelt und der Gedankenwelt der handelnden Personen verlangen, wirkt die Maskerade verstimmend. Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts dachte in diesen Dingen anders. Trotzdem fühlte schon der junge Goethe das Unechte heraus und überschüttete das Wielandsche Singspiel „Alkeste" 1773 in seiner Farce „Götter, Helden und Wieland" mit derbem Spotte, was nicht hinderte, daß die beiden Männer später in einer herzlichen, auf tiefstes Verstehen begründeten Freundschaft verbunden blieben.

Neben dieser dichterischen Betätigung ging eine bedeutsame Übersetzertätigkeit einher. Die bedeutendste Leistung auf diesem Gebiete ist die zwischen 1762 und 1766 entstandene Übersetzung von 22 Dramen Shakespeares, durch die der große Brite überhaupt erst in Deutschland allgemein bekannt wurde. Die Form ist noch durchweg die prosaische, mit Ausnahme des Sommernachtstraumes, der im Versmaß des Originals übersetzt ist. Später, als er schon in Weimar die eigentliche Bestimmung seines Lebens und Wirkens gefunden hatte, machte er sich an die Übersetzung des großen Lebenskünstlers Horaz und des Spötters Lucian, seines eigentlichen Vorbildes in der Biberacher Periode, und brachte die beiden Klassiker 1788 in trefflicher Verdeutschung heraus. Danach übersetzte er noch den Euripides, Aristophanes und Cicero.

Im Jahre 1769 wurde Wieland an die Universität Erfurt berufen.

Hier schrieb er einen Staats- und Erziehungsroman: „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian". Dieser Roman lenkte die Aufmerksamkeit der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar auf den Verfasser, und 1772 berief sie ihn zum Erzieher ihrer Söhne. Hiermit trat Wieland als der erste der deutschen Klassiker in den Kreis dieser bedeutendsten Frau der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte ein. In Weimar lenkte nun auch seine wechselvolle Dichtung in ernstere Bahnen. Bald nach seinem Eintritt in Weimar begann er eine literarische Zeitschrift: „Der Teutsche (später Neue Teutsche) Merkur" herauszugeben, die von 1773—1810 erschien und zu den maßgebenden Organen der klassischen Zeit gehörte. In ihr erschienen eine große Anzahl seiner größeren und kleineren Dichtungen, als erste der komische Roman: „Die Abderiten" (1774), eine köstliche Satire auf die Kleinstädterei, die ihm in Biberach oftmals recht auf die Nerven gefallen war. In dieser Satire finden wir die griechische Maske, die uns sonst abstößt, belustigend, und das Kapitel von dem Prozeß um des Esels Schatten wirkt noch heute in unverwelklicher Frische. Im Merkur erschien ferner 1780 Wielands populärstes Werk, die epische Dichtung „Oberon". Die feine Ironie und die graziöse Darstellungskunst des Dichters ist hier auf dem Höhepunkt angelangt, und mit Recht urteilte Goethe über das Werk: „Solange Poesie Poesie, Gold Gold und Kristall Kristall bleiben wird, so lange wird Wielands Oberon als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden." Aber das Gedicht ist noch in anderer Hinsicht bemerkenswert. Einen „Ritt ins alte romantische Land" nennt es Wieland selbst in der Eingangsstrophe, und in der Tat hat er fast zwei Jahrzehnte vor der Begründung der romantischen Schule das Beste, was die Romantiker bringen konnten, vorweggenommen. Orientalisches Gewand, blühende Märchenphantasie, gefällige Form und schalkhafte Ironie, verbunden mit einer klassischen Beherrschtheit, die sich nicht auf Abwege verliert und nie das Gebot harmonischer Abrundung außer acht läßt: das sind Eigenschaften, die wir in der ganzen Frühromantik vergebens suchen. Um so merkwürdiger ist es, daß Wieland später, als die Romantiker mit ihren ästhetischen Forderungen hervortraten, sich von ihnen durchaus fernhielt.

Von den weiteren Werken des Dichters sei nur noch der „Peregrinus Proteus" erwähnt (1788), der Roman eines Schwärmers und Gottsuchers, der in keiner Philosophie und in keiner religiösen Sekte Befriedigung findet und sich schließlich in die Flammen stürzt, um den Göttern und Geistern näher zu sein.

4. Klopstocks und Wielands Nachfolger.

In den sechziger Jahren standen Klopstock und Wieland auf der Höhe, wenn nicht ihres Ruhmes, so doch ihres Einflusses. Klopstock ist ein Kind des Pietismus, Wieland atmet den Geist der Aufklärung, und beide machten in der deutschen Dichtung auf ihre Weise Schule. Die Poesie füllt ihnen beiden das Leben aus, ihre Welt- und Lebensanschauung äußert sich ausschließlich in dichterischer Form. Erst einem größeren Zeitgenossen, Lessing, blieb es vorbehalten, der Universalität des Geistes auf allen Gebieten in Poesie, Kunst, Wissenschaft und Leben zu ihrem Rechte zu verhelfen, und einem noch Größeren, Goethe, war es gegeben, den großen Gegensatz des Propheten Klopstock und des Weltkindes Wieland zu einer höheren Einheit zusammenzufassen.

a) Der Göttinger Hain.

Den Einfluß Klopstocks atmet ein Freundschaftsbund junger Dichter, der sich in Göttingen zusammenfand und sich den Namen „Hain" beilegte im Anschluß an Klopstocks „deutschen" Bardenhain und im Gegensatz zum antiken „Hügel", dem Parnaß. Etwas Studentisch-Schwärmerisches liegt in der ganzen Gründung, und sie erinnert in vieler Hinsicht an den Leipziger Bund der Bremer Beiträger. Auch in Göttingen war eine für sich selbst unproduktive Persönlichkeit, Christian Heinrich Boie, der Mittelpunkt des Kreises, und das Organ der jungen Dichter war eine periodische Publikation, der von Boie begründete, später von seinem Schwager Johann Heinrich Voß herausgegebene „Göttinger Musenalmanach". (Erster Jahrgang 1770.) Das Muster dieses Jahrbuchs war der französische „Almanac des Muses", der seit 1765 erschien. Die äußere Form war die eines Kalenders mit poetischen Beiträgen, verziert mit hübschen Kupfern im Rokokogeschmack, kleine, zierliche Bändchen im Taschenformat. Der Musenalmanach fand großen Beifall und viele Nachahmungen, und bald wurden die Almanache charakteristisch für das literarische Leben des 18. Jahrhunderts. Ein „Leipziger Musenalmanach" trat ihm bald zur Seite, und keine Geringeren als Goethe und Schiller selbst haben sich durch Herausgabe von Anthologien, Musenalmanachen und Taschenbüchern betätigt. Eine ganze Reihe der bedeutendsten Werke der Klassiker sind hier zum erstenmal erschienen (so z. B. Hermann und Dorothea im Taschenbuch für 1798), und der bedeutendste Kupferstecher des 18. Jahrhunderts, Chodowiecki, hat seine graziöse Kleinkunst in den Dienst dieser Almanache gestellt.

Nachdem Boie den Musenalmanach ganz in Vossens Hände gelegt hatte, gab er eine Zeitschrift „Deutsches Museum" (später Neues deutsches Museum), 1776—1791 heraus. Seine Absicht war, ein deutsches Nationaljournal zu begründen, und in der Tat übertraf die Zeitschrift zeitweise sogar Wielands Merkur an wertvollen Beiträgen, wenn sie gleich an literarischem Einfluß sich nicht mit ihm messen konnte.

Die Göttinger Dichter sahen zu Klopstock mit ehrfurchtsvoller Bewunderung auf. Mit überschwänglicher Begeisterung feierten sie im Jahre 1773 seinen Geburtstag, tranken deutschen Rheinwein und lasen des Meisters Oden, Wielands Idris aber wurde mit allen Bezeugungen des Abscheus verbrannt, und aus seinen Werken drehten sich die Schwärmer den Fidibus für ihre Tabakspfeifen Bei all dieser Klopstockbegeisterung kannten sie aber wohl die Grenzen ihres Talents, und einen Messias hat ihm keiner nachzumachen versucht. Die idyllischen Partien dieses erhabenen Werkes gaben jedoch dem eifrigsten Mitgliede des Bundes, Johann Heinrich Voß (1751—1826), die Anregung zu seiner gefühlvollen, die genügsame Behaglichkeit liebevoll schildernden Idyllendichtung. („Luise", die auf die Ausgestaltung von Goethes Hermann und Dorothea von großem Einfluß war; daneben die kleine Dichtung „Der siebzigste Geburtstag", der die hausbackene Nüchternheit kleinbürgerlicher Verhältnisse mit einem Schimmer von Poesie vergoldet.) Die Schwärmerei des jugendlichen Bundes stand ihm eigentlich gar nicht so recht zu Gesicht. Im Grunde war er ein nüchterner Rationalist, und diese eigentliche Veranlagung bewies er später in seinem heftigen Kampfe gegen die Romantiker. Seine größte Leistung ist die Homerübersetzung, durch die der größte Epiker aller Zeiten und Völker zum deutschen Klassiker wurde. Durch seinen Homer hat sich der wackere Eutiner Rektor seinen Platz an der Seite der Unsterblichen im Tempel des deutschen Geistes gesichert.

Zwei glühende Freiheitsschwärmer und wütende Tyrannenhasser waren die beiden Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, die als Freunde Klopstocks in Göttingen Anschluß an den Hain fanden. In späteren Jahren änderten sie ihre Ansichten; namentlich Friedrich Leopold ergab sich ganz einer religiösen Schwärmerei und trat schließlich zur katholischen Kirche über, wodurch er sich die heftigste Feindschaft seines alten Freundes Voß zuzog. Seine Gedichte sind voll Klopstockschen Schwunges und zeichnen sich aus durch ein inniges Naturgefühl. Bisweilen zeigen sie schon Spuren der kommenden Romantik.

Eine verträumte, schwermütige, von hingebender Liebe zur Natur erfüllte Gestalt aus dem Hainbunde ist der jung verstorbene

Ludwig Hölty. Bei ihm ist auch die Jugendlust von leiser Todesahnung umschattet („Rosen auf den Weg gestreut"). Sein Gedicht „Üb' immer Treu und Redlichkeit" gehört zu den Perlen deutscher Lyrik. Von sentimentaler Schwärmerei erfüllt ist auch der Haingenosse Martin Miller, dessen Roman „Siegwart, eine Klostergeschichte" (1776) geradezu ein Modebuch wurde und sogar Goethes Werther zeitweise beinahe in den Schatten stellte. Der Geist Richardsons und Ossians lebt in diesem verschwommenen, rührseligen Buche.

Dem Göttinger Kreise gehörte auch Johann Anton Leisewitz an, der uns als Verfasser des „Julius von Tarent" noch begegnen wird, und freundschaftlich nahe stand den Freunden des Hains der „Wandsbecker Bote" Matthias Claudius, der Dichter spießbürgerlicher Behaglichkeit, dessen gemütlicher Humor und fromme Herzenseinfalt so ansprechend wirken, weil sie aus der Tiefe eines reinen Gemütes quellen.

Der bedeutendste von allen Dichtern des Göttinger Freundeskreises aber ist der hochbegabte, unglückliche Lebensverfehler Gottfried August Bürger (1747—1794). Er erinnert in vieler Hinsicht an Christian Günther, dem ebenfalls sein reiches Talent in einem wüsten Leben zerrann. In seinen Gedichten, mehr noch in seinen zahlreichen kraftgenialischen Briefen verströmt die ungezähmte Leidenschaft seines Herzens. Seinen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Dichtung hat er sich als Schöpfer der Ballade errungen. Die Ballade ist eine Gattung erzählender Lyrik, im Tone des Volksliedes, in der der Mensch im Banne feindlicher Naturgewalten und übermächtiger Leidenschaften erscheint, und in der das Unbegreifliche über den Geist der Aufklärung den Sieg davonträgt. In ihr kündigt sich vornehmlich der Geist der kommenden Romantik an. Die Anregung kommt aus England, dessen nebelreiche Landschaft so recht der Nährboden phantastischer Gespenstervorstellungen werden konnte — recht im Gegensatz zur Aufklärung, die aus dem verstandesklaren, nüchternen Handelsgeist desselben Landes geboren ist. Die Sammlung des Bischofs Percy, „Reliques of ancient poetry" (1765) hat Bürger zu seiner Balladendichtung angeregt. Das Meisterwerk dieser Gattung ist die 1774 entstandene „Lenore", deren Sprachgewalt in der deutschen Dichtung bis dahin unerhört war. Ihre gewaltige Wirkung können wir, die wir auf die unendlich reiche und wertvolle deutsche Balladendichtung zurückblicken, nur daraus erklären, daß sie eben am Anfang der ganzen Reihe steht.

Ein sehr volkstümliches, ursprünglich anonym erschienenes Werk von Bürger muß noch erwähnt werden, die „Wunderbaren Reisen und Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen" (1786).

Es ist dies die Bearbeitung eines englisch geschriebenen Buches von einem aus Deutschland geflohenen Kasseler Hofbeamten Rudolf Erich Raspe. In dem Werke lebt der Geist der Lügenerzählung aus dem 17. Jahrhundert fort. Der Held der Geschichten hat tatsächlich im Hannoverschen gelebt, sein Name hat durch Bürger eine allerdings recht anrüchige, sprichwörtliche Unsterblichkeit erlangt.

Es sind Geister verschiedenster Art, die sich im Göttinger Hain zusammenfanden. Durch Bürger steht der Bund im engsten Zusammenhange mit dem kommenden „Sturm und Drang" und bildet somit die Brücke zur hochklassischen Dichtung.

b) Die Schule Wielands.

Im schroffen Gegensatz zu den Göttinger Jüngern Klopstocks stehen die Nachfolger Wielands. Auf sein Vorbild beriefen sich eine Anzahl Romanschriftsteller, die von dem Meister die Lüsternheit und Unmoral lernten, ohne ihm jedoch die unnachahmliche Grazie nachmachen zu können. Wieland selbst hatte wenig Freude an diesen Bekennern seiner Lehre. Sein hervorragendster Schüler war der junge Johann Jakob Wilhelm Heinse, der nachher in den Spuren des Sturms und Dranges wandelte und als Spätfrucht des Wielandschen Einflusses 1787 seinen Roman „Ardinghello", das Musterstück des poetischen Immoralismus, veröffentlichte. Die ironische Auffassung des klassischen Altertums, wie sie durch Wieland Mode geworden war, fand ihren Höhepunkt in der vielgelesenen Vergiltravestie des Wiener Jesuiten Blumauer (1784). Eine Mischung von Wieland und Richardson sind die Romane der hochbegabten Sophie Laroche, Wielands Jugendliebe. („Geschichte des Fräuleins von Sternheim", 1771.) Der Dichter lieh der alten Freundin bei ihrer Schriftstellerei seine Unterstützung; dem Geiste nach gehört sie mehr in die Nähe von Martin Miller. Ihre zahlreichen späteren Romane sind bloße Unterhaltungslektüre. Mit ihr beginnt die große Reihe schriftstellernder Frauen, die in gerader Linie zu Eugenie Marlitt und andern schriftstellernden Damen der Gegenwart führt.

5. Lessing.

Klopstock und Wieland waren auf dem Boden des Pietismus erwachsen. Wieland war ihm bald untreu geworden und ins Lager der Ungläubigen und Spötter abgeschwenkt; damit war er ganz von selbst in die Gedankenwelt der Aufklärung hineingeraten. Der Herold der Aufklärung in Deutschland aber war nicht Wieland, sondern Lessing. Aber er ist nicht nur ihr Herold, sondern ihr guter Genius.

Er hat die Aufklärung aus der Plattheit zur Klarheit erhoben und nicht nur alle geistigen, sondern auch alle sittlichen Kräfte aus ihr herausgeholt. So steht er ebenbürtig neben Friedrich dem Großen, der ihn so schnöde verkannte und nichts von ihm wissen wollte; eine männliche Gestalt in einer weichlichen Zeit, rücksichtslos im Kampfe für das, was er als das Wahre und Rechte erkannt hatte, ein wiedererstandener Hutten, ein Ritter ohne Furcht und Tadel auf dem Felde des Geistes. Gegenüber der rein poetischen Richtung Klopstocks und Wielands war er ein universaler Geist, in dessen Wirkungskreis die Dichtung durchaus nicht die erste Stelle einnahm. Die Kritik war sein eigentliches Lebenselement, und mit ihr hat er dem kommenden Geschlecht bis auf den heutigen Tag neue Wege gewiesen. Er ist mit seinen kritischen Anschauungen oft im Irrtum; aber ein Irrtum von Lessing ist mehr wert als ein Gemeinplatz von Gottsched, denn Lessing hat mit seiner Kritik Werte geschaffen, die für alle Zeiten lebendig sind. Durch Form und Inhalt zwang er Freund und Feind in den Bannkreis seiner Gedanken, und durch den Fluß seiner Rede und die Klarheit seiner Sätze ist er der erste wahrhaft moderne deutsche Schriftsteller.

Über seine dichterische Bedeutung urteilt er selbst einmal in stolzer Bescheidenheit: „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet . . ., ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen." In der Tat ist der Verstand der vorherrschende Faktor in seinem geistigen Schaffen, die Empfindsamkeit eines Klopstock, die Grazie eines Wieland, das beseligende Naturgefühl eines Voß und Hölty geht ihm ab, und doch, welch ein hohes, heiliges Gefühl eines männlichen Herzens verrät seine Freundschaft zu seinem Kleist, seine Feindschaft gegen den elenden Klotz, seine Liebe zu seiner Eva und vor allem sein männliches Sichaufrichten von dem Schicksalsschlag, der durch den Tod des geliebten Weibes nach kaum einjähriger Ehe sein spät errungenes Lebensglück zertrümmerte! Und dieser Mann, der sich selbst die höchsten dichterischen Eigenschaften absprach, hat der deutschen Bühne die drei Dramen geschenkt, die als die ältesten heute noch lebendig sind: Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und Nathan der Weise.

Gotthold Ephraim Lessing, geboren am 22. Januar 1729 in Kamenz i. Sa., entstammte der bedrückten Enge eines kinderreichen Pfarrhauses. Auf der Fürstenschule zu Meißen vorgebildet, bezog er frühzeitig die Universität Leipzig. Ein entfernter Vetter, Christlob Mylius, ein unruhiger, lockerer Geselle, führte ihn in die Schriftstellerei ein, er dichtete anakreontische Lieder, Fabeln in Versen — erst später stellte er die kurze, scharf pointierte Prosafabel als den

wahren Typus auf — und kleine Prosalustspiele in Anlehnung an die französischen Vorbilder Molière und Destouches, sowie an den Dänen Holberg, Vorbilder, nach denen auch Frau Gottsched ihre Komödien formte. Diese ersten Versuche („der Freigeist", „der junge Gelehrte", „die Juden") sind ganz konventionell, bemerkenswert ist nur die Stoffwahl (Kampf gegen platte Freigeisterei, gegen überheblichen Gelehrtendünkel, gegen selbstgefällige Intoleranz; in letzterem schlägt der junge Anfänger schon den Gedanken seines Alterswerkes Nathan an). Fruchtbare Anregungen empfing er vor allem von der Neuberin, der Gehilfin Gottscheds bei seiner Theaterreform; in den eigentlichen offiziellen Kreis Gottscheds und der Bremer Beiträger hat er dagegen keinen Eingang gefunden.

Auf Mylius' Veranlassung ging Lessing 1748 nach Berlin. Der Sachse strebte aus der Enge seiner Heimat hinaus in den aufblühenden Staat Friedrichs des Großen, und die Berliner Eindrücke blieben richtunggebend für sein ganzes Leben. Lessing begann hier ein unruhiges Literatenleben mit allen Genüssen und allen Bitterkeiten des freien Schriftstellers, er schrieb über Theatergeschichte und Theaterwesen und wurde Mitarbeiter an der Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen, der nach dem Verleger benannten „Vossischen Zeitung". Diese Zeitung verkörpert in ihrer ehrwürdigen Geschichte ein Stück deutschen Geisteslebens. Noch heute zu den führenden Tageszeitungen gehörend, auch vom politisch Andersdenkenden stets mit Hochachtung genannt, reicht die „Tante Voß" zurück bis in die frühesten Anfänge des Journalismus. Sie geht bis auf das Jahr 1704 zurück, weit über die Zeit der moralischen Wochenschriften hinaus. Im Laufe des 17. Jahrhunderts waren fast unmerklich, aber einem tiefinneren Bedürfnis der Zeit folgend, die einmaligen „Fliegenden Blätter" und „Neuen Zeitungen" der früheren Zeit zu regelmäßigen periodischen Nachrichten- und Anzeigeblättern geworden. Die „achte Großmacht" begann ihre Schwingen zu regen. Lessings mehrjährige Mitarbeit als Kritiker auf allen Gebieten des Wissens hat auf die Frühzeit der Vossischen Zeitung einen Glanz geworfen, der ihr noch heute zugute kommt.

Von größter Bedeutung wurde für Lessings Entwicklung die Bekanntschaft mit Voltaire[1]), der am Hofe Friedrichs des Großen lebte, und der den jungen Lessing zeitweilig als Sekretär in seine Dienste nahm. Dieser bedeutendste Geist, den die franko-gallische Rasse hervorgebracht hat, ist der eigentliche Apostel der Aufklärung und hat

---

[1]) Eigentlich Arouet. Der Name Voltaire ist ein Anagramm von Arouet l(e) j(eune).

ihr in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seinen Stempel aufgedrückt. Sein Einfluß auf das geistige Deutschland ist unübersehbar. Ein umfassender Geist, ein glänzender Stilist, gleich hervorragend als Dichter, Philosoph, Historiker und Kritiker, ein geistreicher Spötter und unsicherer Charakter, so steht er da im Urteil der Geschichte, so hat ihn auch Friedrich der Große erkannt, der seinen Geist rückhaltlos verehrte und seinen Charakter verachten gelernt hatte. Haben wir Lessing einen wiedererstandenen Hutten genannt, so müssen wir Voltaire mit Erasmus vergleichen: Lessing hat unendlich viel von ihm gelernt, mehr als er in seiner späteren kritischen Auseinandersetzung mit seiner dramatischen Dichtung erkennen lassen will. Und gerade diesem seinem bedeutendsten Lehrer verdankt Lessing die herbste Enttäuschung seines Lebens: eine Unvorsichtigkeit mit einem Manuskript Voltaires führte zu einer Indiskretion, für die dieser den jungen Lessing verantwortlich machte und ihm sogar unlautere Motive unterschob. Das schlimmste dabei war, daß Friedrich der Große in diesem Zusammenhange zum ersten Male von Lessing hörte und ihn als einen vertrauensunwürdigen Mann im Gedächtnis behielt und ihm zwanzig Jahre später, als Lessing für den Posten eines Direktors der Königlichen Bibliothek vorgeschlagen wurde, einen albernen Franzosen vorzog. Lessing verließ Berlin nach dem Zerwürfnis mit Voltaire und erwarb in Wittenberg den Magistergrad, die einzige akademische Würde, die er besessen hat. Bald kehrte er jedoch nach Berlin zurück zu neuen Anregungen und zu neuem Wirken. Er schloß hier Freundschaft mit dem Buchhändler Friedrich Nicolai, einem Aufklärer von reinstem Wasser, und dem jüdischen Popularphilosophen Moses Mendelssohn, auch einem Jünger der Aufklärung, einem edlen und reinen Menschen. Nicolai ist ein Mann von großen Verdiensten um die Verbreitung aufgeklärten Wissens und hat den vernichtenden Spott Goethes, den er sich durch seine verbohrte Feindschaft gegen alle neuen Richtungen, seine verständnislose Verspottung des Werther und durch seine immer schlimmer werdende Verwässerung der Verstandeskräfte zuzog, doch nicht ganz verdient. Sein Roman „Sebaldus Nothanker" (1773) ist ein vortreffliches Zeitbild und eine schätzenswerte Einführung in die Gedankenwelt der Aufklärung: eine Dichtung freilich ist es nicht. Moses ist bis ans Ende nicht nur der Freund, sondern vielfach geradezu das ästhetische Gewissen Lessings geblieben, und ist des Ehrendenkmals wert, das ihm der Freund in seinem Nathan setzte.

Bedeutsam ist für diesen Berliner Aufenthalt auch das nähere Eindringen in die englische Dichtung, und unter dem Einfluß Richardsons und des bürgerlichen Schauspiels der Engländer entstand das Drama

„Miß Sara Sampson“, die erste „bürgerliche“ deutsche Tragödie. Mit diesem Stück leitete Lessing die Abwendung von der klassizistischen Tragödie nach französischem Muster ein, Rührung setzte er an Stelle des hohlen Pathos, lebendige Prosarede an Stelle des steifen Alexandriners. Seine dramatische Kunstlehre erhielt in dieser Zeit die fruchtbarsten Anregungen durch die Schriften des Franzosen Denis Diderot, der, wenn auch in beschränkterem Umfange, neben Voltaire als Lehrmeister des deutschen Geschmacks im 18. Jahrhundert zu nennen ist.

Von den schriftstellerischen Leistungen dieser Jahre sind zu erwähnen die „Rettungen“, in denen er die traditionellen Charakterbilder der verschiedensten Persönlichkeiten (Horaz, Cardanus, Simon Lemnius, Cochläus) unter die kritische Sonde nimmt und sie von den landläufigen gedankenlosen Vorurteilen zu reinigen sucht, und das „Vademecum für Pastor Lange“, eine vernichtende Kritik der mißlungenen Horazübersetzung eines selbstgefälligen, süßlichen Anakreontikers, ein Werkchen, das Lessings Ruf eines unbarmherzigen Kritikers für alle Zeiten begründete.

Kurz vor Beginn des Siebenjährigen Krieges war Lessing wieder nach Leipzig übergesiedelt. Hier erneuerte er seine schon während des ersten Leipziger Aufenthalts angeknüpften freundschaftlichen Beziehungen zu Christian Felix Weiße, jenem fruchtbaren Dramatiker, der mit keckem Mut und schwachen Kräften nach Shakespeares Krone griff; bedeutsamer war die Freundschaft, die ihn hier in den ersten Jahren des Krieges mit Ewald von Kleist verband, der als preußischer Offizier in dem besetzten Leipzig lag. Es war eine Freundschaft, die beide Männer in gleichem Maße ehrt. Auch Gleim, der Anakreon aus Halberstadt, trat ihm in dieser Zeit freundschaftlich besonders nahe. Hier in Leipzig, im Bunde mit dem Sänger der Grenadierlieder und dem friderizianischen Offizier, wurde Lessing, der Sachse, innerlich zum Preußen. Die Größe Friedrichs zog ihn in ihren Bann, und nach kurzer Zeit finden wir den unsteten Geist wieder in Berlin. Es ist eine Zeit des Suchens und Ringens. Mannigfache dramatische Pläne bleiben unvollendet, fertig wird nur ein kleiner Einakter, „Philotas“, in dem er das Gefäß der klassizistischen drei Einheiten, die die französische Kunstlehre nach der mißverstandenen Theorie des Aristoteles vorschrieb (Einheit des Ortes, der Zeit, der Handlung) mit wahrhaft klassischem Geiste füllen will. Inhaltlich ist das Stück jedoch aus dem Kriegsgeiste der unmittelbarsten Gegenwart geboren, eine Verherrlichung des Opfertodes für das Vaterland, hierin aufs engste verwandt mit dem „Cissides und Paches“ Kleists, dessen Tod auf dem Felde der Ehre den Freund aufs tiefste erschütterte. Von

höchster Bedeutung sind die Anfänge eines Faustdramas, die in diese Zeit fallen. Lessing sprach den kühnen Gedanken aus, daß der Wissensdurst keine Sünde sein und der Wahrheitsucher nie der Verdammnis verfallen könne! Das Faustfragment Lessings wird so zum Symbol dafür, daß der Geist des 16. Jahrhunderts, der aus dem finstersten Aberglauben heraus die Gestalt des Doktor Faust schuf, innerlich durch die Aufklärung überwunden ist. Aber der Geist der Aufklärung steht auch wieder der Ausbildung der neuen Faustgestalt hindernd im Wege; die aufgeklärten Leute vom Schlage Nicolais wollten von dem abgeschmackten Aberglauben nichts mehr wissen, und so ließ auch Lessing, der Jünger der Aufklärung, den Stoff schließlich liegen. Mit den Kräften des Verstandes und mit messerscharfer Logik ist eben dem Fauststoff nicht beizukommen; das blieb einem Größeren vorbehalten, dessen treibende Geisteskraft das Gefühl war.

Die folgenschwerste Leistung Lessings in diesen Berliner Kriegsjahren ist seine Beteiligung an den von Nicolai herausgegebenen „Briefen, die neueste Literatur betreffend", gewöhnlich „Literaturbriefe" genannt. Auf dem Felde der Kritik fühlt sich Lessing doch am wohlsten. Die Literaturbriefe gehen mit den literarischen und wissenschaftlichen Erscheinungen des Tages unbarmherzig zu Gericht, selten findet der Kritiker einen Anlaß zum Lobe. Die meisten Opfer seiner Grausamkeit sind heute vergessen; unsterblich ist dagegen der 17. Brief, der dem Diktator Gottsched die Papierkrone vom Haupte reißt und ihn in seinem Ansehen als Reformator des Theaters für alle Zeiten vernichtet. An Stelle des vergötterten Corneille setzt Lessing den großen Briten Shakespeare. Der verstandesklare Aufklärer als Herold des Dichters der Leidenschaft! Es war eine revolutionäre Tat, und das Aufsehen der literarischen Welt war ungeheuer. Erich Schmidt nennt die Literaturbriefe die erste literarische Großtat Berlins. Nachdem Lessing sein Herz erleichtert hatte, zog er sich von dem Unternehmen zurück und überließ Nicolai das Feld. Die Briefe wurden schließlich durch Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek" abgelöst, die bis 1805 erscheinend das Sammelbecken der nach Lessings Tode immer platter werdenden Aufklärung wurde.

Im Herbst 1760 verließ Lessing Berlin und entzog sich eine Zeitlang dem produktiven literarischen Leben. Er nahm einen Posten als Gouvernementssekretär des Grafen Tauentzien in Breslau an und genoß hier das Soldatenleben der Etappe in vollen Zügen. Innerlich war es für ihn eine Zeit der Sammlung und der Reife, und die köstlichste Frucht seiner Breslauer Zeit ist das Meisterlustspiel der deutschen Literatur, „Minna von Barnhelm", 1764 entstanden, aber erst 1767,

als der Dichter längst wieder in Berlin war, veröffentlicht. Schon in der Form ist das Stück ein Meisterwerk. Unter Beibehaltung der italienisch-französischen Lustspielform und ihrer traditionellen Figuren hat Lessing diesen Figuren doch ein individuelles Leben eingehaucht, wie es in der ganzen bisherigen Lustspieldichtung unerhört ist. Hoch über der Form aber steht der Inhalt, der Geist der Dichtung. Welcher Adel der Gesinnung, frei von aller verlogenen Sentimentalität in der Haupthandlung, welche Feinheit der Nebenhandlung, welche Schärfe der Charakteristik auch in den Nebenfiguren eines Wirtes, eines Just und vor allem eines Riccaut de la Marlinière! Tellheim, das ist Kleist, der wahre Edelmann, dem die Ehre höher steht als Leben und Lebensglück. Über dem Ganzen aber schwebt der Geist der Versöhnung, der die feindlichen Völker in ihren edelsten Vertretern zusammenführt auf der höheren Warte der Menschlichkeit. Besonders bemerkenswert ist die Betonung des deutschen Gedankens in dem Gegensatz deutscher Ehrenhaftigkeit und windigen französischen Glücksrittertums. Wie herzerquickend ist die Weigerung des sächsischen Edelfräuleins, in Deutschland Französisch zu sprechen, in einer Zeit, da die vornehme Gesellschaft, der große Friedrich an der Spitze, sich schier der deutschen Sprache schämte! Unsichtbar aber schwebt der Preußenkönig über den Vorgängen, über den Lessing das in seiner scheinbaren Zurückhaltung so wundervolle Wort findet: „Ich sehe, daß Ihr König, der ein großer Mann ist, auch ein guter Mann sein kann", und den er mit den Worten entschuldigt: „Der König kann nicht alle verdienten Männer kennen, und wenn er sie kennt, kann er sie nicht alle belohnen." Diese Worte sprach Lessing im Jahre, nachdem Friedrich ihn bei der Besetzung der Berliner Biliothekarstelle aufs schnödeste übergangen hatte!

Noch vor der Minna erschien Lessings ästhetisches Glaubensbekenntnis, das ebenfalls in der Breslauer Zeit ausgereift ist, der „Laokoon" (1767). Er geht von der verschiedenartigen Darstellung des Schmerzes des sterbenden Laokoon bei Vergil und in der spätklassischen Plastik der Laokoongruppe aus und untersucht „die Grenzen der Malerei und Poesie", wobei Lessing unter Malerei die bildende Kunst überhaupt versteht. Der Satz „Ut pictura poesis" hatte seit dem 17. Jahrhundert unbestrittene Geltung gehabt; Lessing beweist, daß er falsch ist und daß die bildende Kunst Körper, d. i. ruhende Formen, alle wahre Dichtung aber lebendige Handlung darstellt. Der Satz ist zu eng, sowohl für die bildende Kunst als für die Dichtung; vor allem kommt die Lyrik, für die Lessing überhaupt nicht viel Sinn hatte, nicht zu ihrem Recht, und die unterschiedslose Gleichsetzung von Malerei und Plastik ist ein schwerer Irrtum. Trotzdem enthält das

Werk eine Fülle von Wahrheiten und Anregungen und gehört mit Recht zu den kanonischen Büchern der Ästhetik. Das Ganze ist eine Auseinandersetzung mit dem Schöpfer der modernen Kunstgeschichte, Johann Joachim Winckelmann (1717—68). Dieser einzigartige Gelehrte ist der eigentliche Wiedererwecker der klassischen Kunst und hat uns in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums" die Antike erst recht wieder nahegebracht. Aus ärmlichsten Verhältnissen stammend, mußte er sich mühsam seine Stellung erkämpfen. In Dresden ging ihm das Wesen der antiken Statue auf, und schönheitsdurstig ging er nach Rom, nachdem er zur katholischen Kirche übergetreten war, um sich in den vatikanischen Sammlungen desto leichter einem in idealem Lichte geschauten, schönheitstrunkenen Heidentum hingeben zu können. Durch ihn wurde Goethe zum Klassiker, und es ist keine übertreibende Huldigung, wenn der große Dichter den Propheten der klassischen Kunst in der Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" feiert. Nach Winckelmanns Lehre ist das Wesen des Griechentums „edle Einfalt und stille Größe". Hier knüpft Lessing an, und nie ist eine Polemik mit achtungsvollerer Bewunderung geführt worden.

Der Laokoon blieb Fragment. Die Berliner Enttäuschung hatte Lessing den dortigen Aufenthalt endgültig verleidet, und mit Freuden folgte er einem Rufe nach Hamburg, um das dort mit großen Hoffnungen ins Leben gerufene deutsche Nationaltheater durch Herausgabe einer regelmäßigen kritischen Zeitschrift zu begleiten. Hamburg war seit langem die erste Theaterstadt Deutschlands, hier hatte mit dem 17. Jahrhundert die Postel-Hunoldsche Oper geblüht (vgl. S. 118), und die besten deutschen Schauspielertruppen fanden hier stets ein fruchtbares Feld ihrer Tätigkeit. Auf den tüchtigen Prinzipal Schönemann war 1758 Lessings alter Leipziger Freund Koch gefolgt, dessen Truppe hatte 1764 Ackermann übernommen und gab die Leitung 1766 an den unternehmungslustigen Abel Seyler ab, der seine „Entreprise" mit lauter Reklame eröffnete und ihr durch Lessings Mitwirkung eine ganz besondere Weihe gab. Die besten schauspielerischen Kräfte Deutschlands, Frau Hensel, Ekhof, der größte deutsche Schauspieler und der erste Klassiker seiner Kunst, Friedrich Ludwig Schröder, der geniale Stiefsohn Ackermanns, neben Ekhof, dem Meister der sprachlichen Ausdrucksmittel, als der bedeutendste „Spieler" an der Schwelle der deutschen Schauspielkunst stehend, der spätere Leiter des Hamburger Theaters, dessen unsterbliches Verdienst die Einführung des echten Shakespeare auf der deutschen Bühne ist: sie alle gehörten dem Unternehmen an. Lessing begann 1767 seine kritische Tätigkeit mit den größten Hoffnungen; aber Kulissenintrigen, Eifersüchteleien und Künstlerlaunen, daneben Seylers geschäftliches Ungeschick wirkten

lähmend auf das Unternehmen und damit auch auf Lessings Zeitschrift ein: nach Jahresfrist mußte es seine Pforten schließen. Lessing hatte längst die Lust verloren; die hochfahrende, mit allen Primadonnenuntugenden behaftete Frau Hensel hatte sich jede Kritik ihrer Leistungen verbeten, und fortan beschränkte sich Lessing nur noch auf die Besprechung der Stücke, nicht aber der Aufführungen. Am Ende des Jahres 1768 lag die „Hamburgische Dramaturgie" mit ihrem ersten und einzigen Jahrgang abgeschlossen vor, hoffnungsvoll begonnen, unmutig beendet, und doch mehr noch als der Laokoon ein Werk von kanonischer Geltung. Die ganze Folgezeit hat von dem Buche gelebt, die Fülle dramaturgischer Weisheit ist gar nicht auszuschöpfen. Lessing gibt hier eine tiefschürfende Theorie des Dramas überhaupt, insbesondere eine Auseinandersetzung mit den drei Einheiten des Aristoteles und mit den so vielfach mißverstandenen Begriffen „Furcht und Mitleid", die als ein lebendiges Mitempfinden ausgelegt werden, durch das die „Katharsis", die Reinigung, die Läuterung und Erhebung des Zuschauers erfolgt. An der Hand dieser Theorie kommt er zu einer völligen Verwerfung der französischen Tragiker, insbesondere Voltaires, den er endgültig von seinem Throne stürzt, und aus den Trümmern der gefallenen Götzen erhebt sich strahlend der Genius Shakespeares. Daß an der ganzen deutschen dramatischen Produktion nicht viel Gutes bleibt, ist hiernach begreiflich; auch der alte Leipziger Freund Christian Felix Weiße muß bitter die Keckheit büßen, daß er sich mit einem Richard III. neben Shakespeare zu stellen gewagt hatte.

Die Dramaturgie füllte jedoch Lessings Tätigkeit in Hamburg nicht aus. Neben ihr her gehen die „Briefe antiquarischen Inhalts", eine Streitschrift gegen den übelberüchtigten sittenlosen Hallenser Professor Klotz, der eine gefährliche Clique um sich gebildet hatte und zu den einflußreichsten Männern in der deutschen Gelehrtenrepublik gehörte. Er war nicht ohne gewisse philologische Verdienste, im übrigen ein eitler, oberflächlicher Vielschreiber. Durch einen Angriff auf den Laokoon zog er sich Lessings Zorn zu, und der Gekränkte fiel über den Angreifer her mit einer Erbarmungslosigkeit, gegen die das einstige Abtun des Pastors Lange ein harmloses Geplänkel war. Der Erfolg war die Vernichtung des Gegners. Seine Geltung war dahin, seine besten Freunde ließen ihn im Stich, und ein früher Tod bewahrte den Verfemten vor einem verpfuschten Dasein. Wie eine Versöhnung nach diesem grausamen Abschlachten wirkt die aus dem Klotzschen Handel hervorgegangene Schrift Lessings „Wie die Alten den Tod gebildet", eine wundervolle, von Geist und Scharfsinn getragene Gegenüberstellung des mittelalterlichen

Totengerippes mit der Sense und des antiken Genius mit der umgestürzten Fackel.

Aus der Hamburger Enttäuschung befreite den Dichter der Ruf des Herzogs von Braunschweig als Bibliothekar nach Wolfenbüttel, an eine der reichhaltigsten Büchersammlungen ganz Deutschlands. Lessing folgte dem Rufe mit Freuden. Wolfenbüttel war für ihn nicht nur der Hafen, wo der Unstete zur Ruhe kommen sollte, sondern er war hier auch völlig in seinem Element, er konnte sich in die geliebten Bücher vergraben und für sich und die Menschheit das Beste aus ihnen herausholen. Der Erfolg dieser gelehrten Tätigkeit sind die Aufsatzreihen „Zur Geschichte und Literatur aus den Schätzen der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel". Das erste Werk, das nach der Übersiedelung nach Wolfenbüttel erschien, ist jedoch wieder eine Dichtung, das Trauerspiel „Emilia Galotti" (1770), die Mustertragödie der deutschen Bühne, so wie die Minna von Barnhelm die Musterkomödie gewesen war. Schon lange hatte Lessing mit dem Stoffe gerungen, es ist nichts anderes als die antike Virginiasage, in das Gewand der Gegenwart umgesetzt. Diese Metamorphose des alten, oft behandelten Stoffes war eine Tat von ungeheurer Kühnheit. Mit ihr beginnt die lebendige deutsche Tragödie. „Wie die Insel Delos stieg das Stück" — nach einem vielzitierten Ausspruch Goethes — „aus der Gottsched-Gellert-Weißischen Wasserflut, um eine kreißende Göttin barmherzig aufzunehmen". Nie hat Lessing, der große Meister der Sprache, eine solche Sorgfalt auf die sprachliche Form gewendet; die Worte dieser Prosa sind geschliffen wie Damaszenerklingen. Als Drama ist die Emilia das Schulbeispiel für die Lehren der Hamburgischen Dramaturgie, seinem innern Gehalt nach ist es ein Hof- und Fürstenspiegel, in dem der verfaulten Rokokokultur erbarmungslos die gleißende Maske heruntergerissen wird.

In Wolfenbüttel erlebte Lessing das kurze, allzu kurze Glück und den tiefsten Schmerz seines Lebens. Die Witwe eines Hamburger Freundes, Eva König, eine anmutige und edle Frau, hatte ihm die Hand gereicht, nach Jahresfrist wurde sie ihm durch eine unglückliche Niederkunft entrissen. Der Schmerz des so plötzlich wieder Vereinsamten war furchtbar. Nur die Arbeit konnte ihn wieder freimachen, und er riß sich zusammen und stürzte sich in die Arbeit und in den Kampf. Der ehrwürdige Hamburger Professor Samuel Reimarus, einer der besten Jünger der Aufklärung († 1768), hatte umfangreiche Aufzeichnungen hinterlassen, in denen er seine Zweifel an den wichtigsten Glaubenssätzen des Christentums vom Schöpfungsbericht bis zur Auferstehung niederlegte, Fragen, die wir in unserer dogmenbefreiten Zeit in größter Ruhe besprechen, die aber vor 150

Jahren noch ganz unerhört waren. Lessing gab die Bekenntnisse, die er von der Tochter des Verewigten erhalten hatte, unter der Maske eines Fundes aus der Wolfenbüttler Bibliothek als die „Fragmente eines Ungenannten“ heraus, im Rahmen seiner Beiträge zur Geschichte und Literatur. Damit hatte er in ein Wespennest gestochen. Von allen Seiten fiel die Orthodoxie über ihn her. Obgleich er von vornherein versichert hatte, daß er den Standpunkt des Ungenannten durchaus nicht teile, so war es doch klar, daß die Angriffe sich gegen ihn, den Herausgeber, richten mußten. Und Lessing hatte es auch nicht anders erwartet. Der Hauptrufer im Streit war der engherzige Hamburger Hauptpastor Göze, der sich schon während Lessings Dramaturgenzeit als wütender Theaterfeind lächerlich gemacht hatte, und Lessing tat den bornierten Zeloten im „Antigöze“ in ähnlicher Weise ab wie vordem den eingebildeten Lange und den jämmerlichen Klotz, bis der Herzog von Braunschweig kurzerhand die Fortsetzung des Streites verbot. Lessing aber hatte erreicht, was er wollte: Fragen, an die vorher niemand zu rühren gewagt hatte, waren zur Erörterung gestellt und konnten nie mehr verstummen. So bedeutet der Fragmentenstreit den bedeutsamsten Sieg der Aufklärung.

Auch dieser Streit trug eine köstliche irenische Frucht, das Drama „Nathan der Weise“ (1779). Der Kampf mit Göze war ein Ringen um die Wahrheit gewesen, um die Wahrheit, die wir auf Erden ständig erstreben, aber nie erringen können, da die reine Wahrheit der Gottheit vorbehalten bleibt. Die Frucht dieser Erkenntnis ist die Duldsamkeit, und so wird der Nathan — mit dem Lessing wieder seine „alte Kanzel“, das Theater, betritt — zu einem hohen Liede der Duldsamkeit, aufgebaut auf der sinnvoll vertieften, aus Boccaccio stammenden Fabel von den drei Ringen. Es strebe jeder seinen Ring, d. h. seinen Glauben durch sein Handeln als den rechten zu erweisen; „es eifre jeder seiner unbestochnen, von Vorurteilen freien Liebe nach!“ Hoch über allem Streit- und Haß steht die Religion der edlen Duldung und reinen Menschlichkeit.

Während Lessing alle andern Dramen in Prosa schrieb, gab er dem Nathan die Versform des fünffüßigen Jambus, den schon Elias Schlegel im Drama und Kleist im Epos Cissides und Paches angewendet hatten. Diese Vorgänger hatten sich jedoch auf stumpfe Versausgänge beschränkt; indem Lessing stumpfe und klingende Ausgänge abwechseln ließ, gab er dem Verse erst die Möglichkeit der Entwicklung zu dem wunderbar biegsamen, für alle poetischen und rhetorischen Bedürfnisse passenden Gebilde, wodurch er zum herrschenden Verse der deutschen Dichtung wurde. Der reimlose

Fünffüßler verdrängte den Stelzenschritt der Alexandrinerreimpaare, und auch in der Reimdichtung trat an Stelle des Alexandriners der zäsurlose fünffüßige Jambus. So hat Lessing, der große Prosaist, auch der modernen deutschen Versform die Richtung gewiesen.

Die letzten Lebensjahre Lessings waren philosophischen Studien gewidmet. Auch hier spinnt er die Gedankengänge des Nathan weiter und kommt in der kleinen, inhaltreichen Schrift „Die Erziehung des Menschengeschlechts" zu einer menschheitspädagogischen Auffassung der Offenbarung und einer starken Betonung des Glaubens an die Unsterblichkeit der Seele. Die ethischen Kräfte des Christentums sind ihm die wesentlichen; durch sie soll die Menschheit sich aufschwingen zur Höhe der Vollendung.

O über die armen Toren, die diesen Mann einen Ungläubigen schelten konnten!

Dem ästhetischen Glaubensbekenntnis ein philosophisches System folgen zu lassen ist Lessing nicht mehr vergönnt gewesen. Am 15. Februar 1781, erst 52 Jahre alt, schloß er die Augen für immer.

6. Die Geniezeit.

Durch Lessing war die Aufklärung zur Höhe der Vollendung gestiegen, nach seinem Tode verflachte und versandete sie in den Händen einer bequemen, allzu bequemen Popularphilosophie, und unter der Herrschaft Nicolais, des unduldsamsten Menschen, der je die Duldsamkeit, wie er sie verstand, gepredigt hat, bis Goethe und Schiller, die aufgeklärtesten Menschen ihrer Zeit, diese mißleitete Aufklärung zu Tode lachten. Die Weiterentwicklung des deutschen Geistes und der deutschen Dichtung glitt, während Lessing noch seine Meisterwerke schuf, in die Hände derer, die als jugendliche Enthusiasten Gefühl und Empfindung an die Stelle der verstandesmäßigen Kräfte setzten, welche in dem Jahrhundert von 1650 bis 1750 das deutsche wie das ganze europäische Geistesleben beherrscht hatten.

Die Jugend hatte das Wort, und Jugend ist revolutionär. Letzten Endes ist die deutsche Literaturrevolution wesensverwandt mit den Strömungen, die in Frankreich zur politischen Revolution führten. In dem zu politischer Großtat unfähigen Lande der Träumer mußte eben die Strömung der Zeit eine ausschließlich literarische Richtung nehmen. „Genies" nannten sich die jungen Umstürzler, oder noch lieber „Originalgenies", weil sie in originalem Schöpferdrange alle Nachahmung ablehnten, und sie faßten das Wort Genie in dem Sinne einer schrankenlosen Betätigung des Individuums, das nur seinen eigenen Dämon, den Genius im eigenen Innern als richtung-

gebend anerkennt. Man bezeichnet infolgedessen diese ganze Periode, die etwa von 1760 an einsetzt, als die Geniezeit. Erst später entnahm man Klingers Drama „Sturm und Drang" die sprachlich schlechtere, aber allgemein eingebürgerte Bezeichnung „Sturm- und Drangperiode", die strenggenommen nur auf einen kleinen, allerdings den bedeutungsvollsten Ausschnitt der ganzen Bewegung, auf den Kreis um den jungen Goethe paßt.

Mit drei gleichzeitigen Strömungen hatten sich die Genies auseinanderzusetzen: mit dem Geiste des Rokoko, mit der Aufklärung und mit der Empfindsamkeit. Dem Rokoko setzten sie einen flammenden Protest entgegen. Ihr Lehrmeister war der Genfer Jean Jacques Rousseau, der die Zivilisation für die Quelle alles Übels erklärte, der in der „Nouvelle Heloise" die Gefühle in den Mittelpunkt der Handlung stellte, im „Contrat social" das Gedankengebäude der französischen Revolution bauen half, und im „Émile" die Grundsätze der Erziehung und Menschenbildung aus den Bedürfnissen der unverbildeten Natur herleitete. Rousseaus Einfluß war gerade in Deutschland ganz gewaltig, viel größer als in Frankreich, wo noch immer der glatte Aufklärer Voltaire die unbestrittene Herrschaft ausübte. Mit trunkener Begierde griffen die Genies seine Lehren auf und machten nicht nur in ihrem Dichten, sondern auch in ihrer Lebensführung Ernst damit.

Ihr Verhältnis zur Aufklärung ist zwiespältig. Sturm und Drang erscheinen in der geschichtlichen Entwicklung als ihr Widerspiel, dennoch ist es mit dem bloßen Gegensatze nicht getan. Von Lessing haben die Genies viel gelernt; hat er ihnen doch die Größe Shakespeares vermittelt und durch die Minna und Emilia ihnen die Gegenwart erobern helfen. Lessing selbst, dessen prachtvoll schäumende Leidenschaft doch immer durch den Verstand gebändigt wird, sah bedenklich und mißbilligend dem Treiben zu, Nicolai verurteilte natürlich die ganze Richtung unbesehen in Bausch und Bogen. Viele Gedanken der Aufklärung werden bei den Stürmern und Drängern fruchtbar, aber sie sind alle eigenartig umgebogen: an Stelle des Schönen tritt das Charakteristische, an Stelle des verstandesmäßigen Gottesbeweises das enthusiastische Gottesgefühl.

Am nächsten verwandt mit Sturm und Drang ist die Empfindsamkeit — das Wort stammt von Lessing —, die gefühls- und tränenselige Sentimentalität des 18. Jahrhunderts, obgleich die stürmende Wildheit und die weichliche Rührseligkeit Richardsonscher Prägung oftmals als die schärfsten Gegensätze erscheinen. Sind doch der Götz und der Werther von demselben Dichter geschrieben! In der gefühlsmäßigen Geistesrichtung, wie sie in Richardsons Romanen,

in Rousseaus Neuer Heloise, in Klopstock und in Ossian lebt, liegt die Einheit beider Empfindungsarten, die sich in dem einen Falle in aktiver, in dem andern in passiver Richtung äußert. Der Sprachgebrauch des Wortes „Herz“ ist hierfür überaus bezeichnend. Was bei den Empfindsamen das weiche, zu Wehmut, Sehnsucht und Tränen geneigte Gemüt bedeutet, wird bei den Kraftgenies zu Mut und Entschlossenheit. Erst durch die Stürmer und Dränger hat das Wort diese uns heute ganz geläufige Bedeutung bekommen.

Unendlich viel Lebenskraft und sieghaftes Weltvertrauen ist in der Geniezeit verpufft wie ein glänzendes Feuerwerk. Es ist unmöglich, dauernd in gehobener Seelenstimmung einherzuschweben, und deshalb stehen Wollen und Können so oft in Widerspruch bei diesen Verkündern neuer Lebensideale. Die Genies mußten sich im eigenen Feuer verzehren oder aber in ruhigere Bahnen einlenken. Wenige nur fanden die Kraft, diesen letzteren Weg zu gehen.

Einer der ältesten Vertreter der Richtung ist der Schleswig-Holsteiner Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Er fing als Anakreontiker an, trat dann in Klopstocks engsten Freundeskreis ein und wurde in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur“ (sogenannte „Schleswiger Literaturbriefe“, eine Nachahmung der Berliner Literaturbriefe Lessings) 1766—67 der eifrigste Vorkämpfer der Bardendichtung und Bahnbrecher des immer mehr erwachenden Interesses an der deutschen Vorzeit, wenn auch sein „Lied eines Skalden“ (1765) nur beweist, daß er vom wahren Geiste des Nordens noch keinen Hauch verspürt hat. Die an ihn anschließende Bardendichtung (Kretschmann, der „Barde Ringulph“, und Denis, der „Barde Sined“) mit ihrem donnernden Getön eingebildeter Schlachten gegen eingebildete Tyrannen und ihrer Verquickung süßlicher Anakreontik mit germanischem Heldentum mußte allerdings schon bei den Zeitgenossen schärfsten Widerspruch hervorrufen, auch wo man sich des historischen Irrtums, der der Vorstellung von altgermanischen Barden zugrunde lag, noch gar nicht bewußt war.

Gerstenbergs berühmtestes Werk, durch das er recht eigentlich seine innere Zugehörigkeit zu den Genies bekundet, ist die shakespearisierende Tragödie „Ugolino“ (1768). Der Stoff stammt aus Dantes „Hölle“, aber was hier zu einer erschütternden, von höchster Dichterkraft gemeisterten Vision aus dem Jenseits wird, das ist bei Gerstenberg eine entsetzliche Quälerei. Fünf Akte hindurch erleben wir nichts anderes als den Hungertod des Grafen Ugolino und seiner Söhne, die sein grausamer Gegner im Kerker verschmachten läßt. Aber der Wurf war neu und unerhört, und die Wirkung

gewaltig. In der dramatischen Form band sich der Dichter noch an die drei Einheiten, erst die eigentlichen Stürmer und Dränger der siebziger Jahre unter Führung von Goethes Götz machten sich frei davon.

Sturm und Drang ist keine Dichterschule, sondern eine allgemeine Zeitströmung, die die verschiedenartigsten Geister erfaßt. Von den Göttinger Haingenossen gehört Gottfried August Bürger in diesen Kreis und ebenso der Wielandjünger Heinse. Dem Kreise der Dichter jedoch, an deren Namen die Sturm- und Drangperiode vorzugsweise haftet, von denen Lenz und Klinger an erster Stelle zu nennen sind, werden wir in der Umgebung des jungen Goethe wieder begegnen.

7. Prosaisten, Gelehrte, Philosophen.

Der Sturm und Drang war nicht die einzige Geisteswelle, die der seicht gewordenen Aufklärung unsanft in die Parade fuhr. In dem machtvoll aufblühenden Geistesleben des 18. Jahrhunderts haben viele Strömungen nebeneinander Platz, die sich gegenseitig kreuzen, beeinflussen und bekämpfen, und die Prosaliteratur der Zeit, die Philosophie und Wissenschaft darf neben der Dichtung nicht übergangen werden. Als wissenschaftlicher Mittelpunkt ist um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Universität Göttingen anzusehen. Hier hatte der Begründer der Physiologie, der Dichter der „Alpen“, Albrecht von Haller, lange Jahre gewirkt, hier las Gottfried August Bürger als Professor der Ästhetik und Rhetorik, hier lehrte als Physiker der geistvollste Satiriker seiner Zeit, der eigenwillige, in kein System zu bringende Georg Christoph Lichtenberg, ferner der Philolog Heyne, der zu den Klassikern seiner Wissenschaft zählt, der Orientalist Michaelis, der hochbedeutende Historiker Schlözer, der zuerst in der Geschichtschreibung die kulturhistorischen Zusammenhänge erkannte. Aus der reichen Fülle von Charakterköpfen jener Periode nennen wir nur den als Konsistorialrat in Bückeburg früh verstorbenen, von Herder hochverehrten Thomas Abbt, den Mitarbeiter an Lessings Literaturbriefen, der in seinem Buche „Vom Tode fürs Vaterland“ dem verschwommenen Weltbürgertum der Aufklärung einen aus der Tiefe des Herzens quellenden Patriotismus und ein männliches, sittlich empfundenes Pflichtbewußtsein entgegensetzte, und den prächtigen Westfalen Justus Möser, dessen „Osnabrücksche Geschichte“ für die moderne Geschichtschreibung bahnbrechend geworden ist, und in dessen „Patriotischen Phantasien“ die Allerweltsaufklärung durch eine in der Liebe zur Heimat wurzelnde Tiefe des Gemüts überwunden wird. Als ein Gegenstück zu dem heimat-

festen Patrioten Möser tritt uns der hochbegabte Weltbürger Johann Georg Forster entgegen. Seine „Ansichten vom Niederrhein" (1790), eine Sammlung von Reisebriefen, sind ein klassisches Buch über Kunst, Wissenschaft und Volkskunde, dessen Wert erst recht deutlich wird, wenn man es neben Nicolais geschwätziges Reisewerk hält. In den Wirren der französischen Revolution wurde leider der ganz international gerichtete Mann in dem von den Franzosen besetzten Mainz zum Verräter seines Volkstums, ein Opfer der unseligen deutschen Erbsünde der Vaterlandslosigkeit, ein trauriges Vorbild vieler verirrter Volksgenossen unserer Tage.

Bedeutsamer als alle diese Erscheinungen sind die pädagogischen und philosophischen Leistungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Und da ist es bezeichnend, daß die Pädagogik aller Aufklärung zum Trotz von der Erziehungsbibel der Zeit, von Rousseaus Emil, beherrscht wird. Auf seinen Ideen fußend, begründete Basedow 1774 das Dessauer „Philanthropin", eine Musterlehranstalt für die neue, naturgemäße Erziehung. Den Anforderungen des praktischen Lebens war der Idealist Basedow freilich nicht gewachsen, sein Nachfolger wurde der Hamburger Joachim Heinrich Campe, der in einer bis in unsere Tage immer wieder aufgelegten Bearbeitung von Defoes Robinson dieses geniale Menschheitserziehungsbuch mit einer wässerigen Moral verdünnte. Der größte aller Pädagogen aber, der von Rousseau herkam und die besten Errungenschaften der Aufklärung mit den Lehren seines großen Landsmannes französischer Zunge verband, ist der bereits weit ins 19. Jahrhundert reichende Züricher Johann Heinrich Pestalozzi (1746—1827). 1781 erschien sein pädagogischer Volksroman „Lienhard und Gertrud", in dem seine Gedanken über Erziehung niedergelegt sind. Menschenliebe ist die treibende Kraft seiner Erziehungslehre, und in die Familie, in die Hand der Mutter, legt er den Ausgangspunkt aller Erziehung. So baut er die Pädagogik auf eine sittliche Grundlage auf; von der Sittlichkeit geht die Erziehung aus, und zu ihr strebt sie hin. Seine Gedanken haben eine mächtige Wirkung entfaltet, und die Lehre Pestalozzis hat viel dazu beigetragen, das deutsche Volksempfinden auf die sittliche Höhe zu heben, durch die Deutschland groß geworden ist und deren Verlassen den Zusammenbruch verschuldet hat.

Daß der sittliche Gedanke in Deutschland so feste Wurzeln schlagen konnte, ist jedoch auf die Wirkung des größten Philosophen des Abendlandes zurückzuführen: Immanuel Kant (1724—1804). Von Leibniz und der Philosophie der Aufklärung herkommend, hat er als Physiker eine Theorie von der Entstehung der Himmelskörper

aufgestellt, die noch heute Geltung hat, und in der reinen Philosophie rang er sich an der Hand des englischen Skeptikers Hume zu seinem „Kritizismus" durch, der in den drei Hauptschriften „Kritik der reinen Vernunft" (1781), „Kritik der praktischen Vernunft" (1788) und „Kritik der Urteilskraft" (1790) niedergelegt ist. Mit der Selbstgefälligkeit der Aufklärung, die alle Fragen aus dem Handgelenk zu lösen glaubte, aufräumend, stellte er in tiefschürfender Untersuchung die Gesetze und die Grenzen des menschlichen Erkenntnisvermögens fest. Was aber, so lehrt er, dem erkennenden Menschen nicht möglich ist, nämlich die Brücke zum Jenseits, zur Gottheit, zum Unbedingten zu schlagen, das vermag der sittliche Mensch kraft des ihm innewohnenden Sittengesetzes, das im Grunde nichts anderes ist als das Gewissen mit dem „kategorischen Imperativ": „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten kann."

Es ist hier nicht der Ort, näher auf das großartige Gedankengebäude der kantischen Philosophie einzugehen. Nur so viel sei gesagt, daß auf ihr das ganze philosophische Denken des 19. Jahrhunderts beruht und immer wieder, wenn es auf Abwege geraten war, wie zu einem Jungbrunnen zu ihr zurückkehrte. Die Wirkung seiner Lehre war gewaltig, und was heutzutage Popularphilosophie in Deutschland ist, dürfte etwa als eine Synthese von Kant und Spinoza anzusprechen sein. Der bescheidene, heimatwurzelnde Sohn Ostpreußens, der nie in seinem Leben weiter als sieben Meilen über seine Vaterstadt Königsberg hinausgekommen ist, hat dieses Vorwerk deutscher Kultur in den Mittelpunkt des deutschen Geisteslebens gerückt. Leibniz ist umfassender gewesen, aber tiefer als Kant war keiner vor ihm und keiner nach ihm bis auf den heutigen Tag. Kant und Goethe sind die größten Erscheinungen des deutschen Geistes; sie haben uns ein heiliges Vermächtnis hinterlassen und uns eine heilige Verpflichtung auferlegt: um ihretwillen darf der deutsche Geist nicht untergehen!

8. Herder.

Während Kant abseits von Sturm und Drang sich mit den Problemen des menschlichen Erkennens auseinandersetzte, wuchs aus der Ideenwelt der jungen Revolutionäre des Geistes der Mann hervor, der zum „Johannes der klassischen Zeit" berufen war, Johann Gottfried Herder, der Verkünder des Neuhumanismus und Begründer der menschlichen Geistesgeschichte. Wie sich Klopstock und Wieland in ihrer Gegensätzlichkeit ergänzen, so ist Herder die notwen-

dige Ergänzung zu Lessing. Beide haben selbst dieses Gefühl gehabt und stets die größte Hochachtung voreinander gehegt, die in einem hochgestimmten Zusammensein des Reifen und des Werdenden in Hamburg im März 1770 den schönsten Ausdruck fand. War Lessing ein scharfsinniger Kritiker, so war Herder ein ahnungsvoller Anreger. Es ist ganz erstaunlich, wie oft er intuitiv das Richtige trifft, und wie modern manchmal seine Gedanken anmuten. Vieles, was heute als neueste Weisheit gilt, so z. B. der Spenglersche Gedanke von der Bedingtheit der Kulturen und von ihrem Werden und Sterben, finden wir schon bei Herder vorgebildet. Während Lessing gewissermaßen die Summe und den Gipfel des 18. Jahrhunderts darstellt, so ist Herder der wegebereitende Prophet des 19. Jahrhunderts. Es ist eine erschütternde Tragik, wie es diesem Manne versagt war, die Früchte seiner Saaten zu ernten. Andere haben den schwellenden Ertrag in die Scheunen eingebracht, während er selbst vergrämt und verbittert, im tiefsten Innern unbefriedigt, die Augen schloß.

Herder ist eine ausgesprochen historische Natur. Er hat uns gelehrt, die Dinge der Vergangenheit nicht von dem ethischen oder ästhetischen Standpunkt der Gegenwart aus zu beurteilen, sondern sie nach ihrer Umwelt und ihrem Zeitcharakter zu begreifen. Insbesondere ist er bestrebt, die Poesie überall in Zusammenhang mit dem gesamten geistigen Leben zu stellen und ihre Zusammenhänge mit Religion, Sitte, Sprache und allen höheren Funktionen des menschlichen Geistes aufzudecken. Deshalb interessieren ihn weit mehr als die Zeiten geläuterten Geschmacks, die wir die klassischen nennen, alle ersten Entwicklungsstufen, in denen das geistige Leben eines Volkes das ihm eigentümliche Gepräge erhält.

Es sind Gedankengänge des Sturmes und Dranges, die den jungen Herder von den klassischen Perioden abzogen und ihn auf das Volkslied und die ursprüngliche Volkspoesie hinwiesen und ihn lehrten, in der Pflege und Höherbildung der volklichen Eigenart das Heil eines jeden Volkes zu erblicken. Denn freilich will Herder nicht auf dem Standpunkt früherer Zeiten, die er mit so viel Liebe erforscht, stehenbleiben, das Rousseausche Ideal ist durchaus nicht das seine; sondern mit Leidenschaft verficht er den Gedanken der geistigen Entfaltung zum Ideal der Humanität. Der Widerspruch dieses Gedankens mit der Vorliebe für das unklassisch-volkstümliche Element ist nur scheinbar. In Wirklichkeit finden wir hier das große fruchtbare Moment in Herders Gedankengebäude, durch das er weit über den Sturm und Drang hinauswächst. Sein Humanitätsideal führt ihn zu demselben Ziel, das Lessing kurz vor seinem Tode in der Erziehung des

Menschengeschlechts aufstellt. Die reinste Verkörperung dieses Ideals findet Herder aber im klassischen Altertum. Wir sollen jedoch, so lehrt er, nicht die Werke des Altertums nachahmen, denn die sind aus den Kulturbedingungen Griechenlands hervorgegangen, sondern wir sollen von den Alten lernen, ebenso wie sie aus unsern Kulturbedingungen und aus unserm innersten Wesen heraus unser Menschentum zu entwickeln. So stellt er dem Humanismus, der eine versunkene Zeit nachahmend zu einem Scheinleben zu erwecken suchte, einen neuen Humanismus entgegen, der an der Hand des klassischen Vorbildes die originalen Kräfte der Völker — Herder spricht weltbürgerlich von allen Völkern, nicht nur vom deutschen — zur Entfaltung bringt.

In seiner sich überstürzenden, begeisterten und begeisternden, nie einen Gedanken logisch zu Ende denkenden Art kommen diese Ideen nicht immer klar zum Ausdruck. Aber sie sind das einigende Band, das sich um alle seine Schriften schlingt. Staunenswert ist in allen die Fähigkeit Herders, sich in fremden Geist und fremde Poesie einzufühlen. Keiner hat so wie er es verstanden, fremde Dichtung kongenial wiederzugeben. Dafür war ihm freilich selbstschöpferische Dichterkraft versagt, ein Mangel, den er lebenslang schmerzlich empfunden hat. Seine eigenen Dichtungen sind von sehr mäßigem poetischen Werte, und der erst nach seinem Tode ans Licht getretene „Cid," ein Romanzenzyklus, der die Taten des spanischen Nationalhelden im Kampfe gegen die Mauren besingt, ist nur eine freie Umdichtung einer französischen Vorlage, allerdings wieder mit wunderbarer Einfühlung in Zeit und Wesen seines Helden, das Schönste, was aus Herders spröder poetischer Feder geflossen ist.

Herder ist neben Kant der zweite große Ostpreuße, den diese Provinz dem deutschen Geistesleben schenkte. Es ist, als ob in jener Zeit dieses Land ruhmvollster deutscher Kolonisationstätigkeit ebenso wie ein reichliches Jahrhundert vorher Schlesien sich einen Ruck gegeben hätte, um mit energischer Kraftentfaltung gleichberechtigt neben das eigentliche deutsche Stammland zu treten. War doch schon Gottsched ein Sohn Ostpreußens, und seit seinem unfreiwilligen Auszuge aus seinem Heimatland hatte die „Deutsche Gesellschaft" in Königsberg ein reiches geistiges Leben entfaltet. In diese Umwelt trat der Küstersohn aus Mohrungen (geboren 1744) als Student der Theologie im Jahre 1762 ein. Hier schenkte ihm Kant sein besonderes Wohlwollen, das sich erst später, als Herder sich von den Pfaden des Meisters entfernte, in heftigste Gegnerschaft verwandelte. Die bedeutsamste Anregung erfuhr der junge Student jedoch durch den Umgang mit dem wunderlichen ostpreußischen Sokrates,

dem „Magus vom Norden", wie er sich selbst gerne nennen hörte, Johann Georg Hamann. Ein verworrener, ungenießbarer Schriftsteller, aber im persönlichen Umgang ein gedankenreicher Philosoph, ein Feind der Aufklärung, ein Geistesverwandter der Originalgenies, hat er die Gedankenrichtung seines Schülers Herder für das ganze Leben beeinflußt. Mit Hamannschen Ideen hat Herder seine schriftstellerische Laufbahn begonnen und ist ihnen bis ans Ende treu geblieben. Schon im Jahre 1764 folgte er einem Ruf als Lehrer, später als Prediger, an die Domschule zu Riga, und hier entstanden 1767—68 seine aufsehenerregenden „Fragmente über die neuere deutsche Literatur". Sie bilden wie Gerstenbergs Schleswigische Literaturbriefe ein Seitenstück zu den Berliner Literaturbriefen Lessings, ein Werk aus der Gedankenwelt des Sturmes und Dranges heraus entstanden, aus Hamannschen Ideen erwachsen. Sie enthalten gleichsam — so wenig programmatisch, so unruhig und unausgeglichen auch die Form ausgefallen ist — das Programm von Herders ganzer Geistesarbeit: Poesie ist ein Erzeugnis des Volksgeistes, und die einzig richtige Stellung zum Griechentum erringen wir nur, wenn wir danach streben, original zu sein wie sie. Zu dieser Erkenntnis kommt aber Herder, der gelehrige Schüler Hamanns, nicht wie Lessing mit der Schärfe logischen Denkens, sondern mit dem Gefühl des Herzens, dessen Beweiskraft stärker ist als alle Vernunft.

Im Jahre 1769 erschienen seine „Kritischen Wälder". Das „erste Stück" ist eine Auseinandersetzung mit Lessings Laokoon, in der er dem Unterschied zwischen Künstler und Dichter auf seine Weise nahezukommen sucht. Im zweiten und dritten „Wäldchen" rechnet Herder mit dem elenden Klotz in Halle ab; leider packte ihn die Angst vor dem eigenen Mute, als die ganze Klotzische Meute über ihn herfiel, und standzuhalten wie Lessing war ihm nicht gegeben. So spielt er in dieser Fehde eine nicht gerade glückliche Rolle. Der Schwärmer paßte nicht auf das Schlachtfeld des Geistes, auf dem der Verfasser der Antiquarischen Briefe so glänzende Erfolge errang. Aber der Handel brachte ihn Lessing menschlich näher, und durch diese Annäherung ist ihm schließlich auch der ärgerliche Streit mit den Klotzianern zum Vorteil ausgeschlagen.

Der ihm innewohnende historische Sinn führte ihn schon in Riga dazu, auch die Bibel nicht dogmatisch als unbedingte göttliche Offenbarung, sondern als Erzeugnis des Volksgeistes zu betrachten, und diese Gedanken, zuerst in der „Archäologie der Hebräer" (1769) ausgesprochen — sie verdichteten sich später zu dem Aufsatze „Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts" (1774), und 1782, als Herder längst auf der Mittagshöhe seines Schaffens stand, zu dem

schönen Gespräch „Vom Geiste der ebräischen Poesie" — entfremdeten ihn den Lehren der Kirche derart, daß ihm sein geistliches Amt unerträglich wurde. Die Klotzischen Händel trugen das ihre dazu bei, ihn in seinem Entschluß zu bestärken, seine Stellung aufzugeben und auf Reisen seinen Gesichtskreis zu erweitern. Eine lange Seereise führte ihn von Riga nach Nantes. Das Reisejournal dieser sechswöchigen Fahrt gewährt einen Einblick in die Gärungen seines Innern. Sturm und Drang beherrscht sein Empfinden, in weitschauenden Phantasien träumt er sich in die Rolle eines Reformators von Livland hinein, der im Dienste der Kaiserin Katharina von Rußland dieses Land zu einer Blüte der Geisteskultur zu führen berufen ist.

Sein Reiseziel war Paris. Vier Wochen lang ließ er die glanzvolle, dem Untergange zutreibende Kultur des ancien régime auf sich wirken, als ihn der Herzog von Holstein als Reisebegleiter für seinen Sohn zu einer auf drei Jahre berechneten Bildungsreise berief. Er nahm den Ruf an, begab sich nach Eutin, wo er mit dem jungen Prinzen zusammentraf, und reiste mit ihm über Hamburg nach Darmstadt, dem großväterlichen Hofe seines Zöglings. Hier traf er einen geselligen literarischen Kreis, unter dessen ganz der Empfindsamkeit hingegebenen Damen er Karoline Flachsland, seine spätere Lebensgefährtin fand. Von Darmstadt ging die Reise nach Straßburg. Ein schmerzhaftes Augenleiden hielt ihn hier fest; zudem war ihm die Stellung zum Prinzen unleidlich geworden, und ein Antrag des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe berief ihn als Nachfolger von Thomas Abbt nach Bückeburg. Er folgte dem Rufe im April 1771. Die sechs Monate seines Straßburger Aufenthalts wurden jedoch zur Schicksalswende der deutschen Literatur durch seine Bekanntschaft mit dem jungen Goethe. Dem galligen, mit seinem Dasein unzufriedenen, durch seine Krankheit reizbaren Manne war es beschieden, in dem größten Deutschen den Geistesfunken zu wecken und ihn auf den Weg zur Unsterblichkeit zu führen. Im Verkehr der beiden war Herder durchaus der Gebende. Er führte Goethe zu Shakespeare hin, er lehrte ihn die Schönheit des Straßburger Münsters erkennen und verstehen und erschloß ihm den unversieglichen Jungbrunnen der Volkspoesie.

In Straßburg verfaßte Herder den von der Berliner Akademie preisgekrönten Aufsatz „Über den Ursprung der Sprache", ein kleines Meisterwerk, dem noch achtzig Jahre später Jakob Grimm, der Meister der Sprachforschung, seine Huldigung darbrachte. Zwei Jahre später (1773) gab er von Bückeburg aus eine kleine Schrift heraus: „Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter".

In ihr vereinigte Herder mit zwei prächtigen Aufsätzen aus der Straßburger Zeit „Über Ossian und die Lieder alter Völker" und „Über Shakespeare" des Straßburger Goethe enthusiastisches Bekenntnis zu Erwin von Steinbachs Wunderbau „Von deutscher Baukunst" und Mösers Abriß der „Deutschen Geschichte", eine Verherrlichung germanischer Urzeit, entnommen aus der Vorrede zu seiner Osnabrückischen Geschichte. Das Büchlein ist ein Merkzeichen der Zeit, ein Programm der aufklärungsfeindlichen Tendenzen des Sturmes und Dranges. Der reife, warmherzig-patriotische Möser reicht als Vertreter der älteren Generation die Hand den beiden jungen Verkündern eines neuen Zeitalters. Herder aber sagte für Deutschland einen kommenden Shakespeare voraus, gleichsam als ahnte er schon, daß sein Mitarbeiter Goethe dieser Shakespeare werden würde. Inhaltlich ist der Aufsatz über Shakespeare eine gefühlsmäßig erfaßte Darstellung des Unterschiedes des antiken Dramas und Shakespeares, die aus grundverschiedenen Bedingungen entstanden sind und sich demgemäß verschieden entwickeln mußten; der Ossianaufsatz ist der Niederschlag seiner Beschäftigung mit der Volksliedddichtung aller Zeiten und Völker. Seine Grundanschauung von dem ursprünglich volkstümlichen Charakter aller Poesie mußte ihn mit Naturnotwendigkeit zum Volksliede führen, und mit Begeisterung begrüßte er Percys Sammlung altenglischer Balladen und Macphersons von ihm wie von aller Welt für echt gehaltenen Ossian. In den litauischen Volksliedern, den „Dainos", die ihm aus seiner ostpreußischen Heimat nahelagen, hatte er schon längst Perlen echtester Poesie gefunden, und mit wunderbarer poetischer Einfühlung übersetzte er die Volksgesänge der entlegensten Völkerschaften von Grönland bis nach Polynesien, und aller Zeiten von den Eddaliedern, die er für uralt hielt, bis in die Gegenwart. 1778 erschien das Meisterstück deutscher Übersetzungskunst, geistesverwandt mit Voß' Homer, Schlegels Shakespeare und Luthers Bibel, die „Volkslieder", in späteren Ausgaben „Stimmen der Völker in Liedern" genannt, ein Wegweiser zum echten, ungekünstelten Stil der lyrischen Dichtung.

Die Stellung in Bückeburg vermochte Herder nicht zu befriedigen. Mit dem soldatisch-rauhen Grafen konnte er sich nicht stellen, seine Gönnerin, die Gräfin Maria, unter deren besänftigendem Einfluß er wieder mit den Lehrmeinungen der Kirche, deren Bekenntnis ihm sein Amt aufnötigte, zurechtkam, starb, und mit Freuden folgte er 1776 der von Goethe trotz des Widerstandes der orthodoxen Geistlichkeit gegen den gefährlichen Freigeist betriebenen Berufung als Generalsuperintendent nach Weimar. Hier trat er als dritter der Großen neben Goethe und Wieland in den Musentempel der Her-

zogin Anna Amalia ein und wirkte lange Jahre in beglückendem Zusammenarbeiten mit Goethe, der jetzt nicht mehr als der Jüngere, Lernende, sondern als der Reife, Größere neben ihm stand, bis zu seinem Tode im Jahre 1803. In Weimar schrieb er das Hauptwerk seines Lebens, die unvollendet gebliebenen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784 ff.), ein weit ausholendes Kompendium der Kultur- und Geistesgeschichte mit dem Ziele der Entwicklung zum Ideal der Humanität. An das glänzend geschriebene Werk knüpfte sich indessen eine schwere Enttäuschung. Kant, der scharfe Denker, konnte sich mit den oftmals rein gefühlsmäßigen Ausführungen seines ehemaligen Schülers nicht befreunden und rückte entschieden von ihm ab. Herder antwortete gereizt und richtete einen heftigen Angriff gegen die Kritik der reinen Vernunft. Seine philosophische Grundanschauung war ebenso wie die Goethes spinozistisch; für die Vernunftkritik Kants fehlte dem Gefühlsmenschen Herder das Organ.

Von den zahlreichen Arbeiten der Weimarer Zeit nennen wir nur noch eine, die „Terpsichore", die Übersetzung des hervorragendsten neulateinischen Lyrikers des 17. Jahrhunderts, des Jesuiten Jakob Balde. Die wundervollen, viel zu wenig bekannten Dichtungen dieses Poeten sind lyrische Perlen, die einer weiteren Verbreitung wert wären.

Herders Lebenswerk wurde nach seinem Tode von andern aufgenommen, zerpflückt und zerfasert und in seiner Größe und Bedeutung nicht immer voll gewürdigt. In der Geschichte der deutschen Bildung, des deutschen Geistes steht er obenan, seine Weimarer „Schulreden" gehören zu den klassischen Grundlagen neuhumanistischer Pädagogik. Dieser Mann, der so viel geleistet hat und zu dem das ganze gebildete Deutschland in verehrungsvoller Dankbarkeit aufsehen muß, ist im Innern ein friedloser und freudloser Mensch gewesen, unzufrieden mit sich und der Welt, reizbar und unverträglich. Diese Eigenschaften, die schon in Straßburg störend zutage getreten waren, führten in der letzten Zeit seines Lebens einen unheilbaren Bruch mit Goethe herbei, und Frau Karoline war nicht die Natur, hier versöhnend und ausgleichend zu wirken. Mit einem Mißklang schließt das Verhältnis der beiden Männer ab, denen das deutsche Geistesleben so Großes verdankt, und nicht einmal der Tod konnte auf den Heimgang des Verkünders der Humanität den milden Schatten der Versöhnung werfen.

X. Die Hochklassiker.

1. Goethe in Sturm und Drang.

a) Goethes Anfänge bis zum Götz.

In der Literatur des 18. Jahrhunderts führen alle Wege zu Goethe. Er ist der Brennpunkt, der alle Strahlen der Entwicklung in sich aufnimmt und sie tausendfältig wieder ausstrahlt zum Segen kommender Geschlechter. Kein anderes Volk hat in seinem Geistesleben eine ähnliche Gestalt aufzuweisen, und auch in Deutschland ist vor Goethe nur einmal eine solche aufgestanden: Martin Luther. Während aber Luther das deutsche Volk gespalten hat, hat es Goethe wieder versöhnt und zusammengeführt. Im Kampfe um Luther stehen Gute und Schlechte auf beiden Seiten, im Kampfe um Goethe sind es die Schlechten, die Ungeistigen, die Pöbelnaturen, die abseits stehen, die Guten aber, die Geistigen, die Sittlichen scharen sich um ihn. Denn Goethe ist eine sittliche Natur, sein ganzes Lebenswerk ist von einem göttlichen Ethos getragen, und in diesem Ethos liegt das Geheimnis seiner Unsterblichkeit. Denn da die Natur des Menschen ethisch ist, kann auf die Dauer nur ein ethisch gerichtetes Kunstwerk zum Herzen sprechen: Die göttliche Komödie, Parzival, Faust, die sixtinische Madonna, die neunte Symphonie.

Es hat ein Jahrhundert gedauert, bis das deutsche Volk zu dieser Erkenntnis von Goethes sittlichem Wesen reif geworden ist. Wie schwer ist sein Bild lange Zeit getrübt gewesen! Weil sein Ethos freier und tiefer, kühner und weltumspannender war als die Philistermoral der Zeitgenossen und Nachgeborenen, deshalb durften Mucker und Zeloten ihn, den größten Deutschen, als einen unmoralischen Menschen verschreien! Aber allmählich hat das deutsche Volk den Weg zu seinem Goethe doch gefunden, und sooft die deutsche Dichtung seither auch auf neuen Wegen gewandelt ist, so ist doch Goethe stets der Leitstern auf dem Wege zur Höhe gewesen, und wenn die Dichtung einmal in der Irre ging, so hat sie noch immer zu ihrem Heil den Weg zu dem Gesundbrunnen Goethe zurückgefunden.

Es hat namentlich in letzter Zeit nicht an höchst geistvollen Versuchen gefehlt, Goethe zu einer unbedingten Einheit, gleichsam zu einer begrifflichen Formel, zu einer beinahe mythischen Idee zu machen. Man suchte ihn losgelöst von allen Menschlichkeiten zu fassen und sah schließlich einen blutlosen Schemen unter den Händen zerrinnen. Demgegenüber wollen wir jedoch festhalten, daß Goethe ein Mensch war mit allen Leidenschaften, Fehlern und Grenzen, die den Menschen erst liebenswert machen, aber ein Mensch von höchster Vollendung, dessen Lebenslinie in einem wundervollen, harmonischen Rhythmus verlief und dessen Lebenslied erklingt wie eine Symphonie von einzigartiger Schönheit.

Johann Wolfgang Goethe wurde am 28. August 1749 zu Frankfurt a. M. geboren als der Sohn eines ernsten, vielseitig gebildeten, wohlhabenden, allerdings recht pedantischen und humorlosen Mannes, des Kaiserlichen Rates Johann Kaspar Goethe, und dessen weit jüngerer Gattin Katharina Elisabeth, der Tochter des hochangesehenen Stadtschultheißen Textor, der sonnigsten aller Mütter, deren Gedächtnis die Nachwelt aufbewahrt hat. „Vom Vater hab ich die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur, und Lust zu fabulieren“, so kennzeichnet Goethe selbst treffend das Erbteil, das ihm die Eltern mit auf den Lebensweg gaben. Frühzeitig regte sich der dichterische Sinn in dem aufgeweckten und frühreifen Knaben, Friedrich der Große und Klopstock waren die ersten nachhaltigen geistigen Eindrücke seiner frohbelebten Jugendzeit. Mit sechzehn Jahren bezog er die Universität Leipzig, um die Rechte zu studieren, in Wirklichkeit, um alle Einflüsse dieses ersten deutschen Bildungszentrums, für das er später den Ausdruck „Klein-Paris“ geprägt hat, auf sich wirken zu lassen. Einige burschikose Freundschaften und ein harmloser Liebeshandel mit einem anmutigen Bürgermädchen, Käthchen Schönkopf, bilden den Hintergrund seiner erwachenden Dichtung, die ganz auf den Ton der Anakreontik gestimmt ist, an Leichtigkeit und Grazie ihre Vorbilder jedoch in diesen Anfängen weit überragt („Das Buch Annette“, „Leipziger Liederbuch“). In dem Schäferspiel „Die Laune des Verliebten“ erlebte die absterbende Gattung noch einen köstlichen Spätling, und das Lustspiel „Die Mitschuldigen“ ist ein Schwank voller frivoler Grazie, dem man sehr unrecht tut, wenn man ihn, wie es immer geschehen ist, durch die moralische Brille betrachtet. Als Formkünstler vom höchsten Range erweist sich Goethe jedoch in den beiden Stücken dadurch, daß er es fertig bringt, dem steifen Alexandriner Geist und Leben einzuhauchen.

Eine jähe Krankheit unterbrach Goethes Studentenjahre. Die

Zeit der Genesung im Elternhause war für seine Entwicklung insofern bedeutsam, als die pietistisch-fromme Freundin seiner Mutter, Susanne von Klettenberg, ihn aus den Banden des flachen Leipziger Rationalismus löste und so die Seelenstimmung in ihm vorbereitete, die in den folgenden Jahren so schöne Früchte trug. Mit neuem Lebensmute erfüllt, bezog er die Universität Straßburg, und in dieser wesenhaft deutschen, nur wie durch Zufall unter französischer Herrschaft stehenden Stadt erwachte Goethe zum deutschen Dichter. Schicksalsbestimmend wurde seine Bekanntschaft mit Herder; durch ihn ging ihm die Schönheit des Straßburger Münsters auf, das ihm als der Typus der deutschen Baukunst erschien, durch ihn wurde er in die Gedankenwelt des Sturmes und Dranges eingeführt, und in Straßburg erwachten die Titanengestalten seiner Dichtung zum Leben, allen voran der selbstgeschaffene Doppelgänger seines Lebens, der Doktor Faust. Unerbittlich in der Kritik, aber hinreißend in der geistigen Anregung ist Herder in Straßburg Goethes guter Genius und damit der gute Genius der deutschen Dichtung geworden.

Der äußere Erfolg der Straßburger Zeit war die glückliche Beendigung des juristischen Studiums, wichtiger aber ist seine Beteiligung an Herders Schrift „Von deutscher Art und Kunst" (1773, vgl. oben S. 169). Goethes Beitrag hierzu, das Loblied auf das Straßburger Münster („Über altdeutsche Baukunst", schon 1772 gesondert erschienen), zeigt ihn als den Schüler Herders, in dem der Übergang vom Anakreontiker zum Stürmer und Dränger, damit aber auch vom Konventionellen zum Originalen, vollzogen ist. Verklärt wird jedoch die Straßburger Zeit des jungen Goethe durch das Liebesidyll von Sesenheim, selbst ein unsterbliches Gedicht von Liebeslust und Leid. Der Liebe zu der anmutigen Friderike Brion verdanken wir die herrlichsten Blüten Goethescher Liebeslyrik, durch sie ist die reich aus dem Herzen quellende deutsche Liebesdichtung, an deren unvergänglichen Blüten wir uns heute erfreuen, überhaupt erst geschaffen worden („Es schlug mein Herz", „Erwache Friderike", „Wie herrlich leuchtet mir die Natur", „Sah ein Knab ein Röslein stehn").

Schwer und schuldvoll lastete die Trennung von Friderike auf Goethe, aber sie war notwendig für seine fernere geistige Entwicklung. Nach Frankfurt zurückgekehrt, verband er mit einer leichten Anwaltspraxis ein reges geistiges Leben. Was in seiner Entwicklung Herder begonnen hatte, setzte der Darmstädter Kriegsrat Merck fort, ein Mann von vielseitigem Wissen, beißender Kritik und großer Schärfe des Verstandes. In dem benachbarten Darmstadt fand Goethe einen angeregten literarischen Kreis vor, der, namentlich durch die Damen des Hofes vertreten, ganz in der Gedankenwelt der Empfindsam-

keit aufging. Es war derselbe Kreis, in dem Herder seine Braut Karoline Flachsland kennengelernt hatte. Im Frühjahr 1772 ging Goethe für einige Monate nach Wetzlar, um am Reichskammergericht, das dort als ein verstaubtes Überbleibsel aus des heiligen römischen Reiches Herrlichkeit ein schwerfälliges Dasein fristete, seine juristischen Kenntnisse zu vervollkommnen. Hier in Wetzlar erlebte er den zweiten großen Liebessturm seines Herzens in der Neigung zu der schönen Tochter Lotte des Amtmanns Buff, der Braut eines Wetzlarer Freundes, des hannöverschen Gesandtschaftssekretärs Kestner. Das Ende dieser Liebe war schmerzvolle Entsagung. Im Herbst desselben Jahres kehrte Goethe nach Frankfurt zurück. Die Straßburger und Wetzlarer Erfahrungen hatten ihn jedoch zum Dichter gereift, und die Frucht seiner Lehrjahre sind die beiden Werke, die seinen Ruhm für alle Zeiten begründeten, Götz von Berlichingen und Die Leiden des jungen Werther.

Die Anfänge des Götz gehen in die Straßburger Zeit zurück. Im 16. Jahrhundert sah der Schüler Herders den Inbegriff alles deutschen Wesens im Gegensatz zu dem von den Genies verachteten Rokoko, und aus der Gestalt des treuherzigen Raubritters, der ausruhend von den mannigfachen Stürmen seines vielbewegten Lebens mit ungefüger Hand seine Lebensgeschichte schrieb, erwuchs dem jungen Goethe der Vertreter eines ehrenfesten, eisenfrohen Rittertums, dessen Tragik darin liegt, daß er der vielgewandten neuen Zeit, die mit Macht hereinbricht, nicht mehr gewachsen ist. Sein eigenes Selbst mit seiner Straßburger Liebesschuld und seinem Liebesleid aber legte der Dichter in die Gestalt von Götzens Gegenspieler Adelbert von Weislingen. Erbarmungslos geht er hier mit sich ins Gericht, und indem er die schwache Hälfte seines Seins die tragische Sühne finden läßt, macht er seinem bessern Sein die Bahn frei zu neuen Kämpfen und zu neuen Siegen. Es ist dies Goethes Dichtergeheimnis, das alle seine Werke — nach seinem eigenen Worte — zu Bruchstücken einer großen Konfession macht und sich im Götz zum erstenmal enthüllt. So hat er auf der Höhe seiner klassischen Kunst im Tasso sein eigenes Ich in zwei Hälften gespalten, die erst vereint einen ganzen, vollen, reinen, edlen und im höchsten Sinne sittlichen Menschen ausmachen, und dieser Mensch, größer als alle seine Werke, ist eben Goethe selbst.

In der Zeit von sechs Wochen, Ende 1771, schrieb Goethe sein Werk nieder: „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand". Shakespeare hat bei dem Drama Pate gestanden; mit kraftgenialischer Überlegenheit setzt sich der Dichter über alle Regeln der dramatischen Dichtkunst hinweg, die drei Einheiten existieren nicht für ihn, in stürmender Prosa jagt der Dialog dahin,

vor keiner Derbheit zurückschreckend. Als er jedoch das Stück seinem Lehrmeister Herder vorlegte, erfuhr er von ihm nur herben Tadel. Weit entfernt jedoch, Verstimmung zu zeigen, machte er sich an die Umarbeitung, und so erschien 1773, also erst nach der Wetzlarer Zeit, der „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand“, in Sprache und Ausdruck gemäßigt, der gar zu häufige Szenenwechsel wenigstens einigermaßen eingedämmt, die Weislingenepisode zugunsten des Titelhelden zurückgedrängt. Trotzdem blieb noch genug des Genialischen übrig, um den Dichter mit einem Schlage an die Spitze der ganzen Geniebewegung zu stellen. Jetzt hatten die Genies ein Drama nach ihrem Herzen, und sie sahen im Götz ihr vielbewundertes Muster, ohne zu ahnen, daß der Dichter sich im Grunde genommen mit seinem Drama die ganze Richtung von der Seele geschrieben hatte und sich längst auf dem Wege nach neuen Zielen befand.

b) Der Kreis der Stürmer und Dränger.

Enge persönliche Beziehungen verbanden Goethe von Straßburg her mit einer Reihe genialischer Männer, deren Dichtergeist sich am Götz entzündete. Als ersten nennen wir den Straßburger Heinrich Leopold Wagner. Mit einem kühnen Gegenwartsdrama „Die Kindesmörderin“ brachte er den Protest gegen die falsche Moral der Zeit zu lebendigem Ausdruck. Goethe beschuldigte ihn später, daß er hierin die Gretchentragödie des Faust, die den Straßburger Freunden in ihrem ersten Entwurf bekannt war, widerrechtlich benutzt habe. Ein zweiter Straßburger Tischgenosse ist der Livländer Jakob Michael Reinhold Lenz, ein krankhaft überreizter Mensch, der an dem Mißverhältnis seines Wollens und Könnens zugrunde ging. Die beiden Sittendramen „Der Hofmeister“ und „Die Soldaten“ zeigen ihn als begabten Dramatiker, in seiner Lyrik stehen Perlen, die man lange Zeit für Goethesche Gedichte gehalten hat. Aber der unglückliche Drang, überall hinter Goethe herzulaufen, führte allmählich zu seiner Zerrüttung. In Sesenheim warb er um Friderikes Liebe, selbstverständlich ganz erfolglos, und später zog er Goethe nach Weimar nach, wo er sich bald durch unglaubliche Albernheiten und Taktlosigkeiten ganz unmöglich machte. Er ging nach Rußland zurück und ist dort in Elend und Wahnsinn gestorben, ein trauriger Typus des stürmenden Genies, dem es an der Kraft zum Reifen fehlte.

Unter allen Genies, die in den siebziger Jahren die Lehren der stürmenden Jugend dichterisch zu fassen suchten, ist der bedeutendste neben Goethe der Frankfurter Konstablersohn Friedrich Maximilian Klinger (1752—1831). Kein Sonnenkind des Glücks, sondern

aus bedrängten Verhältnissen hervorgegangen, hat er mühevoll seinen Weg suchen müssen. In ihm hat die dichterische Bewegung der Geniezeit ihren vollendetsten Ausdruck gefunden. Goethes Götz und Lenz' Hofmeister regten ihn unmittelbar zu dramatischem Dichten an. Typisch ist sein Schauspiel „Sturm und Drang" (ursprünglich „Der Wirrwarr" betitelt). Von ihm rührt die Bezeichnung der ganzen Zeit als „Sturm- und Drangperiode" her, die insofern nicht recht auf die ganze Geniezeit paßt, als sie strenggenommen nur die dichterische Produktion der siebziger Jahre umfaßt, diese selbst aber in ihrem Wesen treffend kennzeichnet. Den Sieg der Richtung bedeutet das berühmte Hamburger Preisausschreiben Friedrich Ludwig Schröders vom Jahre 1775. Dieser geniale Schauspieler hatte nach dem Zusammenbruch des Lessingschen Hamburger Nationaltheaters die Leitung der dortigen Bühne übernommen und die alte Kunststätte mit neuem Leben erfüllt. Seine künstlerische Großtat ist die Einführung Shakespeares auf der deutschen Bühne mit der Darstellung des Hamlet im Jahre 1776. In dem erwähnten Preisausschreiben standen sich drei Dramen, zufällig alle drei das zeitgemäße Motiv des Brudermordes behandelnd, gegenüber; in Betracht kamen nur zwei, „Die Zwillinge" von Klinger und „Julius von Tarent" von dem Haingenossen Leisewitz, jenes ein shakespearisierendes Geniedrama, dieses ein Werk aus Lessings Geiste, in der Schule der dramatischen Regelmäßigkeit zur Freiheit gediehen. Klingers Drama trug den Sieg davon, obwohl schon die Zeitgenossen fühlten, daß Leisewitz die größere künstlerische Reife zeigte. Kein Wunder, daß Lessing, der eben erst in der Emilia Galotti die deutsche Mustertragödie geschaffen hatte, mit Mißtrauen auf die ganze Geniedramatik, einschließlich des Götz, herabsah, die seine schwer erkämpfte Kunstlehre über den Haufen zu werfen drohte.

Klinger trat 1780 in russische Militärdienste und brachte es bis zum Generalleutnant und Kurator der Universität Dorpat. Der Dichtkunst aber wurde er nicht untreu. In einer großen Reihe von Romanen legte er seine reiche Welt- und Lebenserfahrung nieder, aus ihnen ist um seines Stoffes willen „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt" (1791) unvergessen geblieben. Während von Goethes Faust nur das „Fragment", das mit der Szene im Dom abschloß, bekannt war und der Dichter noch mit seinem Lebenswerk um die endgültige Gestaltung rang, hat hier der Faustsoff die bedeutendste künstlerische Ausgestaltung erfahren, die ihm das 18. Jahrhundert neben Goethe gegeben hat. In titanischem Trotze stürmt dieser Faust über die Schranken, die dem Erdengeist gesetzt sind, hinweg, und noch vorm Richterstuhl des Höllenfürsten bewahrt er diesen Trotz bis zum letzten Augenblick angesichts der ewigen Verdammnis. Ein schlacken-

reines Kunstwerk freilich ist Klingers Faust nicht geworden, zur reinen Höhe klassischer Kunst hat sich der Dichter überhaupt nie zu erheben vermocht, er ist zeitlebens ein Stürmer und Dränger geblieben. Dafür aber ist sein Faust, der zu einer Zeit entstand, als Goethe längst auf klassischen Gipfelhöhen wandelte, der charakteristische Vertreter der Sturm- und Drangzeit mit allen ihren Vorzügen und Unzulänglichkeiten. Zeigt er einerseits eine innere Verwandtschaft mit Heinses Ardinghello, so weist er andererseits weit voraus in die spätere Romantik, wie sie von E. T. A. Hoffmann vertreten wird. Der Verfasser der Elixiere des Teufels hätte auch Klingers Faust schreiben können.

Der Erfolg des Romans war groß, wir begegnen seinem Einfluß in den Puppenspielen vom Doktor Faust, die im 19. Jahrhundert einen letzten Ausläufer der Volksdramatik, die durch das Bandenstück des 17. Jahrhunderts vertreten wird, darstellen. Gefährlich war diese Art des Romanschreibens jedoch für diejenigen Nachahmer, die sich nur an das Roh-Stoffliche klammerten und so den Übergang zu jener Unterliteratur bilden, die wir mit dem Worte „Schundroman" bezeichnen.

Die Faustsage, von der Aufklärung abgelehnt, war ein Lieblingsstoff der Sturm- und Drangzeit. An ihr versuchte sich auch ein weiterer Altersgenosse Goethes, Friedrich Leberecht Müller (Maler Müller), ein unausgeglichener, zwischen Malerei und Dichtkunst hin- und herschwankender Mann, dessen schöne Begabung ebenso wie bei Lenz an seiner Haltlosigkeit zerbrach. Sein Faust blieb Fragment, wie das ganze Leben des Dichters nicht über das Fragmentarische hinauskam. Als Goethe dem nach Italien Ausgewanderten in Rom begegnete, war es ihm peinlich, durch den etwas heruntergekommenen Halbkünstler an seine eigene, längst überwundene Jugend erinnert zu werden.

Das wertvollste von Maler Müllers Dramen ist ein Ritterstück „Golo und Genoveva" (1781 vollendet, erst 1811 gedruckt). Es gehört in die Reihe der Ritterdramen, die Goethes Götz nachahmend und überbietend über die Bühne rasten. Sie sind in ihrer Gesamtheit nichts anderes als eine Neuauflage der alten Haupt- und Staatsaktionen, erwähnenswert nur als Zeichen für den gewaltigen Erfolg ihres großen Vorbildes. Künstlerisch lebten sie nur von den Brocken, die von des Meisters Tische fielen.

c) Die Wertherzeit.

Wir kehren zu Goethe zurück. Der Götz war sein Bekenntnis zu kraftgenialischem, alle Regeln sprengendem Sturm und Drang. Der Geist der Geniezeit ist aber damit nicht erschöpft; neben dem Sturmesbrausen steht die Empfindsamkeit, wie sie von Rousseau und Richardson ausgegangen war, deren höchstes Muster man in Ossian fand

und die aus Klopstocks Überschwang unerschöpfliche Nahrung sog. Die Darmstädter Einflüsse hatten Goethe für die Empfindsamkeit empfänglich gemacht. Die aussichtslose Leidenschaft zu Lotte Buff fachte den Funken in Goethes empfänglichem Herzen zu heller Flamme an, das starke Erleben drängte über alle Götz-Stimmung, über alle Weislingen-Empfindungen hinweg zu dichterischer Gestaltung. Das Motiv rundete sich, als Goethe kurz nach seiner Rückkehr von dem Selbstmord des jungen Jerusalem, eines Wetzlarer Freundes, hörte, den gekränkter Ehrgeiz und unglückliche Liebe in den Tod getrieben hatten. Aber noch herrschte die Götz-Stimmung vor, erst nach ihrer endgültigen Verabschiedung machte sich Goethe daran, sich das Wetzlarer Erlebnis, das tiefste, was bisher an sein Herz gerührt hatte, von der Seele zu schreiben, und so erschien 1774 der Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers" (2. „ächte" Ausgabe 1775).

Es gibt wohl kein Buch in der ganzen Weltliteratur, das einen so ungeheuren Erfolg aufzuweisen hat wie dieser im Vergleich zu andern zeitgenössischen Werken so wenig umfangreiche Roman. Durch ihn wurde Goethe zu einer europäischen Berühmtheit, und mit Staunen sah die Welt Deutschland, dessen Sprache den vornehmen Kreisen des eigenen Landes nicht gut genug war, an der Spitze der Dichtkunst marschieren. Im Sturm eroberte Werther die Herzen aller Welt, Werthers Liebe wurde das Symbol der Liebe überhaupt, das Motto der ersten Ausgabe „Jeder Jüngling sehnt sich, so zu lieben, jedes Mädchen, so geliebt zu sein" wurde zur buchstäblichen Wahrheit, die Kleidung Werthers, wie sie im Romane beschrieben war, wurde zur Modetracht aller gefühlsseligen jungen Leute, ein wahres Wertherfieber ging durch die Lande in einer Stärke, wie sie dem Denken unserer Tage ganz unbegreiflich ist. Jeder Schreiberlehrling schwärmte wie Werther, und Napoleon, der Welteroberer, las das Buch am Fuße der Pyramiden. Für Goethe aber war der Werther eine Schlacht bei Austerlitz, die er auf dem Felde des Geistes seinem deutschen Volke gewonnen hatte.

Tiefstes Erleben hat dem Dichter die Feder geführt. Werther ist, wie Weislingen, Goethes schwächere Hälfte, und wenn der unglückliche Jerusalem zu der Gestalt Modell gestanden hat, so trägt er doch in sich den Geist Goethes, der nur die Gestalt des Freundes angenommen hat. Die Sprache ist von hinreißender Gewalt und übt noch heute ihren unvergänglichen Zauber aus — allerdings nur auf den geistig erzogenen Leser, der nicht bloß am Stofflichen haften bleibt. Aber aus der künstlerischen Vollendung des Werkes allein ist sein Erfolg nicht zu erklären; er kommt vielmehr daher, daß der

Werther einer allgemein vorhandenen Stimmung Ausdruck gab. Die Geistesrichtung der ganzen Kulturwelt war der Resonanzboden, von dem der Grundton der Dichtung brausend widerklang. Durch den Werther wurde es offenbar, daß das Gefühl mächtiger war als der Verstand der Aufklärung, daß der Geist Rousseaus über den Geist Voltaires gesiegt hatte. Kein Wunder, daß der unentwegte Verkünder der Aufklärung, Nicolai, die Wertherstimmung wütend bekämpfte und in den albernen „Freuden des jungen Werther" seinen Spott über das Werk ausgoß; aber der Pfeil prallte gegen den Schützen selbst zurück, Goethe hat ihn mit erbarmungsloser Satire verfolgt und den armen Schächer noch in der Walpurgisnachtszene des Faust unauslöschlicher Lächerlichkeit preisgegeben. Der Dichter aber hat, auch nachdem er sich längst von der Wertherstimmung losgelöst hatte, den Werther geliebt wie kein anderes seiner Werke, als das erste herzblutende Bekenntnisbuch, das ihm in jungen Jahren den Weg zur Unsterblichkeit gebahnt hatte.

d) Goethe in Frankfurt.

Götz und Werther ergänzen sich gegenseitig zu dem Gesamtbilde des Sturmes und Dranges, wie er in Goethes Seele lebte. Trotzdem ist damit das Bild Goethes in jenen Jahren nicht erschöpft. Zwischen Götz und Werther liegt eine vielseitige literarische und dichterische Tätigkeit. Mit Merck und Schlosser, seinem späteren Schwager, betätigte er sich in reger gemeinschaftlicher Arbeit in der kritischen Zeitschrift „Frankfurter gelehrte Anzeigen" als Vorkämpfer der neuen Geistesrichtung, und aus persönlichen Erlebnissen heraus entstanden eine Reihe satirischer Kabinettstücke, die heute ohne Kommentar nicht mehr zu verstehen sind. Im „Satyros" macht sich der Ärger über die vielen Ecken und Kanten in Herders Wesen in einem befreienden Lachen Luft, in „Götter, Helden und Wieland" lacht er die unwahre, à la mode auffrisierte Antike der Wielandschen Muse aus, im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" schüttet er einen ganzen Spreukorb voll menschlicher Eitelkeit unter die lachende Menge. Als dichterische Nebenwerke sind auch die beiden Dramen anzusehen, die unmittelbar nach dem Werther entstanden, „Clavigo" und „Stella". Ersteres versetzt den Weislingenkonflikt in die Gegenwart, mit kühnem Griff noch lebende Personen auf die Bühne stellend (der Held des Dramas starb erst 1806 in Madrid!), letzteres ist die Frucht einer neuen Liebe zu der schönen Frankfurter Bankierstochter Lili Schönemann, einer Liebe, die den Dichter in Bande schlug, ohne ihn doch das Schuldgefühl gegen Friderike vergessen zu lassen. In beiden Stücken schöpft Goethe aus dem eigenen Erleben, wenn er

einen Mann zwischen Treue und Untreue schwanken läßt oder ihn haltlos zwischen zwei Frauen stellt, die schwächere Hälfte seines eigenen Ich der poetischen Gerechtigkeit preisgebend. Daß er aber seine Untreue gegen Friderike dreimal (Weislingen, Clavigo, Stella) zum Gegenstand seiner Dichtung machte, um schließlich in der Gretchentragödie dieser Beichte die höchste Weihe zu geben, ist ein Beweis, wie tief ihn dieses Erleben gepackt hatte.

Zwischen diesen zwei Dramen entstanden die beiden Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella", in denen die Stimmung des Sturm und Drang mit der Liebe zu Lili vereinigt ist; mit Gesangseinlagen durchwebte Prosadramen, die später, als der Dichter dieser Stimmung längst entwachsen war, nicht zu ihrem Vorteil in Verse umgegossen wurden.

Von größter Bedeutung für sein ganzes Leben wurde in dieser Zeit seine Bekanntschaft mit der Philosophie Spinozas. Vermittelt wurde sie ihm durch Friedrich Heinrich Jacobi, den jüngeren Bruder des Anakreontikers Georg Jacobi, den Gefühlsphilosophen und schwärmerischen Freund des alten Gleim. Ursprünglich von entschiedener Abneigung gegen Jacobi erfüllt, schlug gelegentlich einer Rheinreise — Jacobi lebte in Düsseldorf — diese Abneigung in eine herzliche Freundschaft um. Dem um Klärung und Erkenntnis Ringenden kam die spinozistische Philosophie mit ihrer erhabenen, aus der Erkenntnis geborenen Sittenlehre wunderbar entgegen, und in ihr fand er den Frieden seines Herzens. Aus dem Geiste pantheistischen Gottesgefühls heraus entstanden seine Dramenentwürfe „Mahomet" und „Prometheus". Die in wundervollen freien Rhythmen dahinströmenden zwei Akte des Prometheusfragmentes gehören zu dem Großartigsten, was Goethe geschaffen hat. Von dem Titanentrotz des gewaltigen Prometheushymnus (der ursprünglich nicht für das Drama bestimmt war) schreitet er aber sehr bald vor zu dem beseligenden Sicheinsfühlen mit der Gottheit in „Mahomets Gesang" und „Ganymed". Daneben stiegen dem jungen, von poetischem Kraftgefühl geschwellten Dichter noch eine Fülle der Gesichte auf, die nach Gestaltung drängten. Kraftgenialisch und doch von wunderbarer Zartheit durchweht steht vor uns das wenige, was von der großangelegten epischen Dichtung „Der ewige Jude" fertig geworden ist. Alle diese Entwürfe mußten jedoch liegen bleiben, da sie von dem lebenskräftigsten Titanenstoff aus der Goetheschen Gestaltenfülle zurückgedrängt wurden: dem „Faust". In Straßburg war ihm der titanische Gehalt der Sage von dem „weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler" aufgegangen, der die Grenzen der Mensch-

heit sprengt und der Verdammnis verfällt, weil er die höchste menschliche Tugend, zu entsagen und sich zu bescheiden, mißachtet hat. Der Faust wandelte sich während eines sechzigjährigen Schaffens dem Dichter unter den Händen. Götz und Werther bedeuten den Abschluß einer Periode, die Überwindung einer Halbheit. Faust aber ist der ganze Goethe, deshalb konnte er auch erst mit Goethes Tode fertig werden. Als der junge Stürmer und Dränger in Frankfurt sein Drama entwarf, war es jedoch keineswegs seine Absicht, das Drama mit der Erlösung des Helden zu beenden, der Erlösungsgedanke ist erst in einer späteren Zeit der Ruhe und Abklärung zum herrschenden Prinzip der Dichtung geworden. Als Goethe von Frankfurt nach Weimar ging, nahm er ein Drama mit, das etwa dasselbe enthielt, was uns in dem sogenannten „Urfaust", den ein gütiges Geschick in der Abschrift der Weimarer Hofdame Luise von Göchhausen uns erhalten hat, vorliegt, ein Fragment, das die erste Szene bis zum Beginn des zweiten Monologs, die Schülerszene, Auerbachs Keller und die Szenen der Gretchentragödie enthält, also das Drama eines alle Schranken übersteigenden und damit das heiligste Sittengesetz verletzenden Titanen, der schon bei der Verführung eines armen Bürgermädchens Schiffbruch leidet. Daß dieser Verlauf der auf so mächtigen Grundpfeilern errichteten Tragödie den Dichter nicht befriedigen konnte, liegt auf der Hand. Der Faust blieb das Geheimnis des Dichters, und nur ein ganz kleiner Kreis auserlesener Freunde kannte ihn. Die Gretchentragödie selbst aber reiht sich den Schuldbekenntnisdichtungen der Frankfurter Zeit als die hehrste von allen an. Gretchen, das ist wieder Friderikens verklärte Engelsgestalt, und Faust ist wieder die schwächere Hälfte von Goethe selbst, die alle Möglichkeiten des Liebesverhältnisses erschöpft, die der Dichter selber nur erschreckend ahnen mochte. Die Gretchentragödie aber ist, losgelöst aus der titanischen Umgebung, für sich allein das Zarteste und Erschütterndste, das die Dichtung der Liebe kennt, und das Schönste darin sind die lyrischen Edelsteine, die von dem Goldgrunde des Werkes erstrahlen: „Es war ein König in Thule", „Meine Ruh ist hin", „Ach neige, du Schmerzensreiche".

Im Jahre 1774 besuchte der Großherzog Karl August von Weimar den berühmten Dichter und lud ihn, zunächst nur zu einem längeren Besuche, nach Weimar ein. Nach langem Schwanken folgte Goethe dem Rufe. Mitbestimmend war hier die allmähliche Lösung des Verlöbnisses mit Lili. Die Unerquicklichkeiten dieses Verhältnisses sind in dem köstlichen Gedicht „Lilis Park" zwar von der humoristischen Seite genommen, aber hinter dem unwirschen Lachen steckt

doch viel Ernst. So sehr Goethe in den Banden ihrer Schönheit lag, so fühlte er doch die Unhaltbarkeit des Verlöbnisses, und die Übersiedlung nach Weimar war der willkommene Anlaß, aus den unerfreulichen Verhältnissen herauszukommen. Am 7. November 1775 traf er in Weimar ein, bereit, sein Schicksal von neuem aufzubauen.

2. Goethe in Weimar.

a) Anna Amalia und ihr Kreis.

Durch Goethe ist Weimar zum Heiligtum des deutschen Volkes geworden; neben dem Potsdam Friedrichs des Großen ist es eine wehe und stolze Erinnerung an vergangene deutsche Größe, und wie Potsdam ist es eine Stätte, aus deren Geiste dereinst die geistige und sittliche Wiedergeburt Deutschlands kommen kann. Als Goethe in Weimar eintrat, fand er eine kleine, ärmliche, dorfartige Residenz vor, ein schlechter Tausch gegen die lebensvolle Reichs- und Krönungsstadt Frankfurt. Aber das heruntergewirtschaftete Staatswesen ruhte in der Hand einer tatkräftigen, klugen Frau, einer Nichte Friedrichs des Großen, die ihrem Oheim nicht nur äußerlich ähnlich war, sondern auch ein Stück von seinem Geiste in sich trug, der Herzogin Anna Amalia. Mit 17 Jahren verheiratet, mit 19 verwitwet, ergriff sie mit fester Hand die Zügel der Regierung und widmete sich mit großem Ernst der Erziehung ihrer beiden Söhne Karl August und Konstantin. Eine Freundin angeregter, von höfischem Zwange freier Geselligkeit schuf sie sich einen Kreis von Männern und Frauen, in dem etwas von der Geistigkeit der Tafelrunde von Sanssouci wiedererstand. Mit freiem Blick, ohne Scheu vor den moralisch so bedenklichen Werken des Dichters berief sie Wieland im Hinblick auf seine staatspädagogischen Werke zum Erzieher des künftigen Thronfolgers, ihren zweiten Sohn vertraute sie der Obhut des feinsinnigen Majors v. Knebel. Als sie 1775 die Regierung an ihren ältesten Sohn abgab, blieb sie doch der geistige Mittelpunkt des Hofes, und in ihrem „Wittumspalais“ sowie in den beiden Lustschlössern Tiefurt und Belvedere erlebte die deutsche Dichtung erst ihre rechte, blütenschwere Rosenzeit. Herzog Karl August war aus anderem Holze geschnitzt. Eine einfache, soldatisch-derbe Natur, in viel zu frühen Jahren zur Ehe mit der kühl-vornehmen, schwerblütigen Prinzessin Luise von Hessen-Darmstadt berufen, unausgegoren und voll von schäumender Jugendtorheit, erregte er nicht nur die Mißbilligung seiner Gemahlin, sondern oftmals das Entsetzen des ganzen Landes. Aber er war ein anständiger, edler Charakter, fähig, auch das ihm innerlich Fremde scharf zu erfassen, und als sich der stürmende

Jugendübermut gelegt hatte, ist er seinem Lande ein ausgezeichneter Fürst geworden, der erste, der nach den Befreiungskriegen das Verfassungsversprechen der deutschen Fürsten einlöste. In seiner persönlichen Geschmacksrichtung standen ihm wie den meisten seiner Standesgenossen die Franzosen näher als die Deutschen; trotzdem war er ein kerndeutscher Mann, und zu seinen Dichtern hielt er, weil er in ihnen die vollen, reinen, edlen Menschen sah, deren idealen Schwung er bewunderte, auch wenn er ihnen nicht folgen konnte, und indem er Goethe die Ehre seiner vollen, unbeirrbaren Freundschaft angedeihen ließ, hat er sich selbst damit die größte Ehre erwiesen.

Als Goethe in Weimar eintrat, herrschte am ganzen Hofe noch eine blühende Jugendlichkeit. Wieland war mit seinen 42 Jahren der Senior des ganzen Kreises, die Herzogin-Mutter war 37, der Herzog noch nicht 20 Jahre alt. Goethe selbst stand im 27. Lebensjahre. Das Kraftgenialische des Sturmes und Dranges, das in Goethe lebte, fand so in Weimar an der Seite des herzoglichen Brausekopfes noch einmal neue Nahrung. Aus der gemeinsamen Jugendtollheit entstand die Freundschaft, die ein langes Leben hindurch, in der Form sich verändernd, im innern Kern aber gleichbleibend, allen Stürmen getrotzt hat.

Aber die Weimarer Zeit unbändigen Jugendtobens dauerte nicht lange. Aus dem Besuch wurde, wie es ja von Anfang an eigentlich schon vorgesehen war, ein dauernder Aufenthalt, ungeachtet des heftigen Widerstandes des Staatsministers von Fritsch berief der Herzog den Freund in den Staatsrat, das „geheime Conseil", und mit Eifer widmete sich Goethe den Staatsgeschäften, zeitweilig sogar seine poetische Sendung darüber vergessend. Am Ilmufer, wo Goethe den wundervollen Weimarer Park anlegte, schenkte ihm der Herzog das idyllische Gartenhäuschen, und hier verlebte der Dichter sieben glückliche Jahre, bis er das Haus am Frauenplan bezog, das seither zum Nationalheiligtum des deutschen Volkes geworden ist.

Bald nach seiner Einbürgerung in Weimar setzte Goethe die Berufung seines Straßburger Lehrers und Freundes Herder als Generalsuperintendent durch, und damit beherbergte die unansehnliche Residenz drei der berühmtesten Männer Deutschlands: Wieland, Herder, Goethe. Die beiden ältesten Größen des deutschen Parnaß fehlten: Klopstock, der nicht über die Gedankenwelt des Messias hinauskonnte, saß grollend und das Genietreiben mißbilligend in Hamburg, Lessing war ganz in seine Wolfenbütteler Bibliothek vergraben. Sie würden auch in diesen Kreis nicht gepaßt haben; soviel der Sturm und Drang auch von ihnen gelernt hatte, so war er doch über Klopstock hinausgewachsen, und zur Aufklärung, deren edelster Vorkämpfer ihnen die Größe

Shakespeares erst erschlossen hatte, waren sie je länger je mehr in Gegensatz geraten. Die drei Weimarer aber hielten zusammen, und zu dem Geiste von Weimar mußte die ganze deutsche Dichtung fortan Stellung nehmen, sei es, daß sie sich ihm ergab oder sich in Gegensatz zu ihm stellte.

b) Frau von Stein.

Goethe selbst gewann in Weimar sehr bald festen Boden. Wieland, den er noch wenige Jahre zuvor bös zerzaust hatte, war von seiner Persönlichkeit hingerissen, und seine amtliche Stellung wurde sehr bald allgemein anerkannt, im Jahre 1782 ernannte ihn der Herzog zum Staatsminister und veranlaßte in demselben Jahre seine Erhebung in den Adelsstand durch Kaiser Joseph II. Richtunggebend für sein ganzes ferneres Leben wurde jedoch die Bekanntschaft mit Charlotte von Stein. Diese Frau, sieben Jahre älter als er, Gattin eines braven, aber unbedeutenden Mannes, Mutter von sieben Kindern, ist ihm mehr gewesen als irgendein anderer Mensch, der seinen Lebensweg kreuzte, Schiller nicht ausgenommen. Er hat der vereinsamten, in ihrem Gefühlsleben vernachlässigten Frau die Seele geöffnet, und sie ist seine Führerin zur reinen Schönheit, zu Maß und Harmonie geworden, und freudig bekennt er selbst, indem er sie, die „Lida" seiner Lieder, neben Shakespeare nennt:

William, Stern der schönsten Höhe,
Lida, Glück der nächsten Nähe,
Euch verdank ich, was ich bin.

Gewiß, es war eine tiefe, leidenschaftliche, durch die Entsagung geläuterte und gehobene Liebe, die mit unwiderstehlicher Gewalt die beiden zusammenführte; aber mit der Liebe zu Friderike, Lotte, Lili ist dieser Herzensbund mit der reifen, wissenden Frau nicht zu vergleichen, es war eine Gemeinschaft der Seelen, die unendlich hoch erhaben ist über alle Sinnlichkeit, die — wenn auch im edelsten Sinne des Wortes — der Liebe zwischen Mann und Weib immer zugrunde liegt, und die natürlich bei Goethe wie überall in seinem Liebesleben auch Frau von Stein gegenüber in starkem Maße vorhanden war. Gemeiner Klatsch hat es gewagt, auch dieses heilige Zusammenstimmen zweier Seelen zu besudeln — wie wäre es auch anders denkbar? —, aber die schmutzigen Gewässer reichen nicht an die Höhe, auf der diese beiden Menschen wandelten. Und weil ihre Liebe so rein und edel war, so ist die Tragik ihres Bruches um so erschütternder. Die Liebe zu Charlotte von Stein hatte in Goethe die Sehnsucht nach harmonischer, innerer Läuterung wachgerufen; sie zu erlangen ging er nach Italien, und als er zurückkam, ver-

standen sie sich nicht mehr. In der Zeit des Bruches hat Frau von Stein dem einst Geliebten bitter unrecht getan, indem sie sich mit Dido und ihn mit dem treulosen Äneas verglich. Erst spät fanden sich die beiden wieder, und in ruhiger Freundschaft sind sie bis ins hohe Alter — Frau von Stein starb am 6. Januar 1827 — nebeneinander hergegangen. Unser Blick aber haftet nicht an der grollenden, sondern an der liebenden Frau, an der Seite ihres Wesens, die einzig für Goethe von Bedeutung gewesen ist. Das Zeugnis dieser einzigartigen Liebe sind für uns die Briefe, die zwischen den Liebenden von Haus zu Haus flogen. Als die Entfremdeten sich gegenseitig ihre Briefe zurückgaben, hat Frau von Stein die ihrigen verbrannt; Goethe aber hat die seinigen aufbewahrt. Sie gewähren uns in ihrer herrlichen, sprühenden, leidenschaftlichen Unmittelbarkeit einen Einblick in das Herz des Dichters wie keines seiner Werke, die ganze Weltliteratur hat diesen Briefen nichts Gleichartiges zur Seite zu setzen.

c) Goethes Dichtung in der ersten Weimarer Zeit.

Die dichterische Produktion mußte gegenüber den höfischen und amtlichen Verpflichtungen zunächst stark zurücktreten. 1779 begleitete Goethe den Herzog auf einer Reise in die Schweiz, auf der er das Land seiner Sehnsucht, Italien, zu seinen Füßen liegen sah. Aber er kehrte wieder um, er fühlte sich selbst noch nicht reif genug. Aus Frankfurt hatte er schon die Anfänge eines Egmontdramas mitgebracht, in Weimar begann er 1779 die Iphigenie, 1780 den Tasso, aber keines der drei Stücke gedieh zur Vollendung; die Prosa-Iphigenie, die 1779 im geschlossenen Kreise aufgeführt wurde — die Schauspielerin Corona Schröter, die liebenswerteste Frauengestalt, die im ganzen 18. Jahrhundert die Bretter betreten hat, spielte die Titelrolle, Goethe selbst den Orest —, vermochte den Dichter nicht zu befriedigen. Ein viertes Drama, Elpenor, blieb überhaupt Fragment. Ausgeführt wurde nur das kleine Drama „Die Geschwister", das in gedrängtester Form eine Verherrlichung der reinen, entsagenden Liebe zu Frau von Stein ist, die Liebe zweier Menschen darstellend, die sich als Geschwister erkennen und nun in geschwisterlicher Liebe nebeneinanderleben, wie Goethe selbst sich dazu durchgerungen hat, in der Geliebten nur eine liebende Schwester zu sehen. Daneben entstanden aus höfischen Bedürfnissen eine Reihe Singspiele (Jery und Bätely, Lila, Die Fischerin, Scherz, List und Rache), in denen Goethe seine Dichtkunst willig in den Dienst der Musik stellte. Die Musik war ihm stets lieb und wert, und zwar hatte sich der Rest der Rokokostimmung, die dem Dichter von seiner Leipziger Zeit her verblieben war, in seine Stellung zur Musik gerettet;

Mozart ist ihm im Reiche der Töne stets der liebste gewesen. So sind auch seine Singspiele durchaus auf diesen Ton gestimmt.

Während der Faust, in seinen Bruchstücken immer nur im kleinsten Kreise bekanntgegeben, liegen blieb, gewann ein anderes Werk, dessen erste Anregungen vielleicht auch schon bis in die Frankfurter Zeit zurückgehen, Gestalt und Leben, ohne indes zur Vollendung zu reifen: der Roman Wilhelm Meister. 1785 schloß er den ersten Teil von „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" ab, die Fortsetzung indessen geriet ins Stocken, und als der Dichter in den neunziger Jahren das Werk von Grund auf umarbeitete, hat er die Niederschrift der ersten Fassung vernichtet. Im Jahre 1910 erst ist in der Schweiz eine Abschrift dieses hochbedeutenden Fragments ans Tageslicht getreten.

Auch mit einer umfassenden religionsphilosophischen epischen Dichtung beschäftigte er sich in den Jahren 1784 bis 1785. „Die Geheimnisse" sollte es heißen, und in ihm sollte das Hohelied der Humanität gesungen werden, wie sie Lessing in der Erziehung des Menschengeschlechts verkündet hatte und wie sie Goethe, mehr und mehr dem Sturm und Drang entwachsend, unter Herders Einfluß immer mehr in dem Idealbild der Antike fand. Und wie er fühlte, daß er durch Charlotte von Stein die Harmonie und Ausgeglichenheit der Seele, die „Humanität" gewinnen konnte, so lieh er in der „Zueignung", die als Einführungsgedicht zu den Geheimnissen gedacht war, der Lichtgestalt, die ihm „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" reicht, die Züge der über alles geliebten Frau. Die Dichtung ist in den ersten Anfängen stecken geblieben, die Zueignung hat Goethe später als Einleitung vor seine Werke gesetzt, in der Erkenntnis, daß sein ganzes Lebenswerk ein Führer zur Humanität sei.

Herrlich blüht in den siebziger und achtziger Jahren Goethes Lyrik auf. Eine Frucht der Schweizerreise ist der „Gesang der Geister über den Wassern", die Abkehr vom Sturm und Drang und die Vollendung seines Erziehungswerkes an dem jungen Herzog schildert das bedeutsame Gedicht „Ilmenau", und aus dem unendlich reichen Schatze rein lyrischer Perlen aus jener Zeit seien nur genannt das schönste aller lyrischen Gedichte, das unsere Literatur überhaupt kennt, das Lied „An den Mond", ferner „Wanderers Nachtlied", „Erlkönig", „Grenzen der Menschheit", „Das Göttliche", die Harfner- und Mignonlieder aus Wilhelm Meister, und das Parzenlied aus der Iphigenie.

Es entsprach Goethes Streben nach harmonischer Vollendung, daß er sich mit großem Eifer der wissenschaftlichen Erkenntnis der Natur ergab, und manche fruchtbare Anregung hat er aus seinen naturwissenschaftlichen Studien für seine Poesie, noch mehr aber für seine

ganze Weltanschauung gezogen. Alles Geschehen wurde ihm mehr und mehr zu einem Symbol des Ewigen, All-Einen, und diese Erkenntnis bestärkte ihn in der Verehrung der Lehre Spinozas, für den ihn einst Jacobi begeistert hatte, und zu dem ihn jetzt Herder aufs neue hinführte. Und in dem Gefühl, daß ein Lebensabschnitt sich der Vollendung zuneige, begann er kurz vor seiner Abreise nach Italien die Herausgabe der ersten Sammlung seiner Schriften, die bei dem Leipziger Buchhändler Göschen erschien.

d) Die italienische Reise.

So glänzend sich äußerlich Goethes Leben auch gestaltet hatte, so fühlte er sich doch auf die Dauer nicht befriedigt. Die engen Verhältnisse des Weimarer Ländchens konnten seinem ins Unendliche strebenden Geiste nicht genügen, und seine Sehnsucht nach dem Ideal der Humanität, wie es aus dem Sturm und Drang der ersten Jugend in den zehn Weimarer Jahren in seinem Herzen aufgeblüht war, mußte ewig ungestillt bleiben. Erfüllung konnte er nur in dem Lande finden, in dem vor ihm schon ein Winckelmann den Frieden seiner Seele gefunden hatte, in Italien. Von frühester Jugend an lag ihm die Sehnsucht dahin im Blute. Seinem Vater war eine Bildungsreise nach Italien — Bildungsreisen ins Ausland galten seit Leibniz in Deutschland als der höchste Abschluß einer vornehmen Erziehung — zum Ereignis seines Lebens geworden, und mit liebevollem Eifer hatte er diesen seinen Lebensinhalt auf seinen Sohn übertragen. Jetzt, im Jahre 1786, fühlte Goethe endlich seine Zeit gekommen. Ohne Angabe des Reiseziels verließ er Weimar am 3. September und fuhr dem sonnigen Süden entgegen. Nur der Herzog, der ihm den Urlaub zur Reise bewilligt hatte, und Frau von Stein wußten um seine Abreise.

Goethes italienische Reise ist ein Symbol für die tausendjährige Italiensehnsucht des ganzen deutschen Volkes. Der Zauber der ewigen Stadt hat es von jeher uns Deutschen angetan, lange bevor die törichten Modereisen Scharen geistesleerer Menschen auf das verständnislos angestaunte Kapitol führten. In Mignons Liede „Kennst du das Land" hat Goethe dieser Sehnsucht den wundervollsten Ausdruck gegeben. Und nun zwang die ewige Roma den größten deutschen Sohn in ihren Bann. Was er suchte, war das klassische Altertum. An dem Florenz der Renaissance ging er achtlos vorüber, ihn interessierte nur das lebendige Leben des Volkes, das sich dem der Sprache Kundigen in seiner ganzen südländischen Eigenart auftat. Am 1. November zog er in der ewigen Stadt ein, und mit durstigen Lippen trank er aus dem Strom des ewigen Lebens, das hier in Vergangenem und

Gegenwärtigem auf ihn einstürmte. Ehrfurcht vor dem Großen und Schönen lernte er hier angesichts der Reste des klassischen Altertums, und aus dieser Ehrfurcht erwuchs ihm die Kunst- und Lebensanschauung, die fürderhin der Leitstern seines Schaffens wurde. Bald gewann er Fühlung zu der deutschen Künstlerkolonie in Rom, aus der die Gestalten der anmutigen Angelika Kauffmann und des trefflichen Tischbein, der ihn als Wanderer in der Campagna gemalt hat, hervorragen. Sie alle sind seine Helfer und Förderer geworden auf dem Wege zur Wiedergeburt, zu der wahren Renaissance, die nicht die Antike nachahmt, sondern ihre edelsten Elemente aufnimmt und mit dem deutschen Geiste vermählt. Im nächsten Jahre besuchte er Neapel, Pompeji, Sizilien, und voll von Eindrücken und Anregungen kehrte er am 6. Juni 1787 nach Rom zurück, um bis zum 22. April 1788 hier zu verweilen. Er ist jetzt in Italien heimisch geworden, verjüngt und gekräftigt, durch keine Fesseln der Konvention beengt, und genießt die römische Ungebundenheit eines fröhlichen Heidentums in vollen Zügen. Neue Freunde, der Dichter und Ästhetiker Karl Philipp Moritz und der Maler Heinrich Meyer, den er später als Direktor der Kunstschule nach Weimar rief, bieten ihm wertvolle Anregungen, und schließlich rührt auch, das Bild der Frau von Stein zeitweise verdunkelnd, die hohe Minne sein Herz in der Gestalt der „schönen Mailänderin", die der Dichter absichtlich in geheimnisvolles Dunkel gehüllt hat, bis es der mitleidlosen Forschung gelungen ist, den Schleier dieser innig-zarten Liebe zu lüften. Maddalena Riggi war wie Lotte Buff die Braut eines andern, und wie in Wetzlar so riß auch in Italien der Dichter sich los. Eine Wertherstimmung konnte freilich unter italienischer Sonne nicht aufkommen; dazu hätte es nordischer Wolken bedurft Im Lande des Horaz war kein Platz für Klopstock und Ossian.

Nie ist Goethe im Leben etwas so schwer geworden wie der Abschied von Rom. Und doch wollte und konnte er nicht, wie Winckelmann, Römer werden. Er hatte Pflichten gegen die Heimat, denn nur in Deutschland konnte er seinen Beruf, ein deutscher Dichter zu sein, erfüllen. Und so sagte er Rom mit blutendem Herzen ade. Am 18. Juni 1788 kam er wieder in Weimar an; ein Stück seines Herzens hatte er in Italien zurückgelassen.

e) Die Werke der Meisterschaft.

Als Goethe nach Rom ging, nahm er seine dichterischen Arbeiten mit, und die Notwendigkeit, die angefangene Ausgabe seiner Werke fortzuführen, zwang ihn immer wieder zur Tätigkeit. Das erste, was er in Rom vollendete, war der „Egmont". Er brachte das Drama, das innerlich schon fertig war, hier zum äußeren Abschluß;

vom Geiste Italiens ist in ihm noch nichts zu spüren. Es bildet somit den Schlußstein der voritalienischen Epoche. Die Prosaform ist noch nicht überwunden, wenn auch der fünffüßige Jambus oftmals durchschimmert, und vom Sturm und Drang steckt namentlich in den Volksszenen noch eine ganze Menge. Der Held des Dramas ist bei Goethe ein Mann geworden, der durch seine Liebenswürdigkeit zugrunde geht, der mit allen Fasern seines Herzens am Leben hängt und doch angesichts des Todes machtvoll über sich selbst hinauswächst und als Sieger aus dem Leben scheidet. Die dramatischen Schwächen, namentlich den ganz aus dem Rahmen der Kunstlehre herausfallenden opernhaften Schluß hat Schiller in seiner Rezension des Egmont mit großer Schärfe gekennzeichnet, und die Zeitgenossen waren von dem Stück nicht befriedigt; uns ist der Egmont lieb und wert geworden und gehört mit Beethovens Musik zu dem Wirkungsvollsten, was unsere Bühnen von Goethes dramatischem Schaffen bieten können.

Die unmittelbarste Frucht des römischen Aufenthalts dagegen ist die nun endlich vollendete „Iphigenie". Hier ist der edelste Inhalt in die edelste Form gegossen. Der Vergleich mit der Iphigenie des Euripides lehrt, wie unendlich der deutsche Dichter das Problem der Entsühnung von Urväterschuld und Schicksalsfluch vertieft hat, dadurch, daß er die Lösung nicht in die Hand eines „deus ex machina", sondern in das Innere der Menschen legt. „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit", so schrieb Goethe viele Jahre später in ein Widmungsexemplar der Iphigenie, und in der Tat ist Iphigenie das Hohelied der Humanität geworden, jener reinen, vollen Harmonie, die alle Mißklänge des Lebens übertönt. Die Dichtung ist die Erfüllung der Dichtersehnsucht nach dem Lande der Weissagung; wie Iphigenie am Ufer steht, „das Land der Griechen mit der Seele suchend", so hatte Goethe das Land Italien mit seiner Sehnsucht umfaßt, und wie Frau von Stein für Goethes Iphigenienbild das Vorbild war, so hat Goethe-Orest durch sie den Weg aus der Unrast zum Frieden gefunden.

In der Form der Iphigenie hat Goethe sein klassisches Ideal erreicht. In strenger Einfachheit, wie er sie von der Größe der Antike gelernt hat, ist die Handlung aufgebaut, die sich unter Wahrung der Einheit des Ortes zwischen fünf Personen ohne jedes Volksaufgebot abspielt, und die Sprache ist in Musik getaucht und flutet dahin in einem Rhythmus, wie er der deutschen Sprache bisher nicht beschieden war. Wenn Lessing die Iphigenie noch erlebt hätte! Er, der den Götz unwillig ablehnte, würde bewundernd dem Genius des Dichters gehuldigt haben.

Die edelste Frucht Italiens, die erst nach der Rückkehr zur Reife gelangte, ist jedoch der „Torquato Tasso" (1789 in Weimar vollendet). Hier hat Goethe wieder aus der vollen Tiefe seiner Seele geschöpft und mit seinem Herzblute die Tragödie des Dichters geschrieben, dessen empfindliche Seele an den Härten des Lebens zerbricht. Wie mit dem Werther, so bannte der Dichter auch mit dem Tasso die Dämonen seines Herzens dadurch, daß er sich durch die Dichtung von ihnen befreite. Tassostimmungen hatten ihn selbst beherrscht, ehe er nach Italien ging, und Tasso, wieder die „schwächere Hälfte" Goethes, scheitert am Leben, wie sein älterer Bruder Werther, während Goethe selbst im Kampf mit dem Leben Sieger blieb.

In der Form hat Goethe die Höhe der Vollendung, wie sie in der Iphigenie erreicht ist, noch übertroffen. Da ist kein harter Vers und kein trivialer Gedanke stehengeblieben. Das äußere Geschehen freilich ist auf die denkbar einfachste Formel gebracht, und die Konflikte erwachsen einzig aus der Seele des Helden. Mit größter Zartheit bringt der Dichter dem fürstlichen Freunde seine Huldigung dar. Das Drama ist wahrlich kein Schlüsselstück, in dem die Personen Weimars sich wiedererkennen sollen; wenn er aber sagt „Ferrara ward durch seine Fürsten groß", so liegt darin doch die taktvollste und zugleich deutlichste Beziehung auf den Weimarer Hof ausgesprochen.

Der Tasso bedeutet schlechthin den Höhepunkt in Goethes künstlerischem Schaffen.

Ein lange vernachlässigtes Manuskript nahm Goethe noch nach Italien mit: den Faust. Aber der deutsche Zauberer wollte unter dem Himmel Italiens nicht gedeihen. Im Garten der Villa Borghese entstand die Szene der Hexenküche, die mehr eine Verneinung des ganzen „tollen Zauberwesens" darstellt, und die erhabenen Blankverse der Szene „Wald und Höhle", die ebenfalls in Italien gedichtet wurden, sind im Rahmen des Ganzen ein Fremdkörper geblieben, der sich nicht recht in den Gang der Tragödie einordnen will. Der Faust blieb auch diesmal noch Fragment und erschien als solches in den „Schriften" 1790, mitten in der Gretchentragödie abbrechend, sogar ohne deren letzte Szenen, die, wie der Urfaust erweist, in Prosafassung schon vorhanden waren.

Eine köstliche Frucht hat die italienische Reise noch gezeitigt, die „Römischen Elegien". In ihnen sind die Erinnerungen an das heitere römische Heidentum hoher und niederer Art mit der Liebe eines einfachen deutschen Mädchens, das sich dem Dichter hingab, ohne nach dem Urteil der Welt zu fragen, zu einem einheitlichen Bilde verklärt. Goethe war in Rom ein anderer geworden, und als er zurückkam, konnten weder er selbst noch die alten

Freunde den früheren Ton wiederfinden. Sie nannten ihn hochmütig und merkten nicht, wie sich seine Seele schmerzvoll zusammenzog. Am wenigsten verstand ihn Frau von Stein. Die Leidenschaft der Liebe zu dieser Frau war in Goethes Herzen nicht mehr herrschend, sie empfand das mit frauenhaftem Feingefühl, und fremd und fremder wurden sich die beiden edlen Menschen. Da kreuzte seinen Weg ein einfaches Weimarer Bürgermädchen, Christiane Vulpius, sie wurde seine Hausgenossin und die Mutter seines Sohnes August. Sie schuf ihm in ihrem naiven Frohsinn das häusliche Behagen, das ihm keine andere hätte geben können, und ließ ihm die Dichterfreiheit, die ihm der Ehebund mit einer geistig Ebenbürtigen versagt haben würde. Der Liebesbund mit Christiane — dem Goethe erst 1806 unter dem Eindruck der auch auf Weimar schwer lastenden Franzosenzeit die kirchliche Weihe geben ließ — bedeutete jedoch den vollständigen Bruch mit Frau von Stein. Sie trug schwerer daran als Goethe. Ihre Rolle, die sie nach Schicksalsbestimmung in seinem Leben zu spielen hatte, war ausgespielt, sie hatte ihren Zweck erfüllt. Goethe aber, unverstanden von den alten Freunden, fand in der beglückenden Liebe des schlichten Mädchens einen Ersatz seiner römischen Freuden, und wenn er singt: „Umwunden bin ich, römische Flechten, von euch", so sind es Christianes braune Locken, die er hier vor Augen hat.

Mehr als je vergrub sich der innerlich Vereinsamte in seine naturwissenschaftlichen Studien. Da fügte es ein gnädiges Geschick, daß sich ihm die Seele Schillers, neben dem er lange Jahre fremd, fast feindselig hergegangen war, aufschloß und ihn in das Reich der Dichtung zurückführte. Der Bund dieser beiden Männer, die so grundverschieden in Anlage und Entwicklungsgang und doch bei aller Eigenart jedes einzigen so einig in ihrem Streben waren, steht in der Weltgeschichte des Geistes einzig da. Als die beiden Dioskuren sich die Hand reichten, führten sie erst die hohe Zeit der deutschen Dichtung herauf, und es ist unmöglich, einen ohne den andern zu nennen. Wie Goethes Seelenbund mit Frau von Stein mehr als eine Liebe war, so war sein Bund mit Schiller mehr als eine Freundschaft. Äußerlich vielleicht weniger als eine solche — das freundschaftliche Du ist nie zwischen ihnen gewechselt worden —, beruhte der Bund auf dem heiligen Zusammenklang zweier hochgestimmter Naturen, die erkannt hatten, daß sie berufen waren, zusammen das heilige Feuer des deutschen Genius zu bewahren und an ihm eine Leuchte für die Ewigkeit zu entzünden.

3. Der junge Schiller.

a) Schillers Anfänge in Sturm und Drang.

Viel schwerer als Goethe, dieses Sonnenkind des Glücks, hat sich Schiller seinen Weg zur Höhe erkämpfen müssen. Kampf mit widrigen äußeren Schicksalen, Kampf mit seinem eigenen Herzen um die Kunst- und Weltanschauung, aus der heraus seine Meisterwerke geboren werden sollten, Kampf endlich mit schwerer Krankheit, die ihm das Zeichen eines frühen Todes auf die Stirn drückte, hat seinem Leben und Schaffen die Richtung gegeben. Aber dafür ist ihm auch der herrlichste Lohn zuteil geworden. Unerbittlich gegen sich selbst im Streben nach dem Höchsten hat er Sieg und Frieden gefunden, und mit seinen Meisterwerken hat er sich ins Herz des deutschen Volkes gesungen, und zu einer Zeit, als man der olympischen Größe Goethes noch mit scheuer Bewunderung gegenüberstand, hat ganz Deutschland den Sänger des Liedes von der Glocke, den Meister der hohen Tragödie mit heißer Liebe erfaßt. Während aber seine Dramen einen Höhepunkt darstellen, über den hinaus keine Entwicklung möglich ist, so daß die weiterstrebende Dichtung, wollte sie nicht im Epigonentum versanden, neue Wege suchen mußte, so ist seine Kunst- und Weltanschauung unveraltet geblieben, und gerade in unsern Tagen der Wirrnis sollte sie mehr denn je unserm Volke ein Leitstern sein zur geistigen Wiedergeburt. Schiller hat, und das ist das Unverlierbare seines Wirkens, das Verhältnis des Schönen zum Guten festgelegt und damit der Kunst ihre Rolle im sittlichen Leben ein für allemal zugewiesen. Kunst und Moral stehen unabhängig nebeneinander; die Kunst soll nicht, wie man in vergangenen Zeiten forderte, die Gesetze der Moral mit ihrem Mantel bekleiden, sondern sie soll die Führerin zur Freiheit werden, zu jener inneren Freiheit, die für Schiller gleichbedeutend ist mit Humanität und Sittlichkeit im höchsten Sinne. „Nur durch das Morgentor des Schönen dringt ihr in der Erkenntnis Land", so singt er in dem Gedichte „Die Künstler", und an derselben Stelle ruft er den Künstlern, seinen Geistes- und Kampfgenossen, die erhabenen Worte zu:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!

O daß die deutsche Kunst unserer Tage den Weg zurückfände zu dieser reinen Höhe des künstlerischen Pflichtgefühls!

Johann Christoph Friedrich Schiller wurde am 10. November 1759 zu Marbach in Württemberg als Sohn eines kärglich be-

soldeten Hauptmanns geboren, der in verschiedenen Feldzügen von der Pike auf dienend sich zu diesem Range emporgearbeitet hatte. Seine Jugend stand unter dem Drucke der Willkür des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, des übelsten Vertreters jener Art von Despoten, die im 18. Jahrhundert in Deutschland dem fürstlichen Namen Schande gemacht haben. Durch die Laune des Herzogs, gegen die es keinen Widerspruch gab, wurde der Knabe ohne Rücksicht auf Veranlagung und Neigung den treusorgenden Eltern entrissen und in die Karlsschule, eine Dressuranstalt für fürstliche Kreaturen, gesteckt, um auf das juristische Studium vorbereitet zu werden. Er mußte es noch als eine Gnade ansehen, daß er wenigstens das verhaßte Studium mit dem ihm mehr zusagenden der Medizin vertauschen durfte. Den jugendlichen Genius in Fesseln zu schlagen konnte jedoch keiner Despotenwillkür gelingen. Gehörten Klopstocks Dichtungen zu den frühesten Eindrücken des Knaben, so erfaßte den Jüngling die Leidenschaft des Sturmes und Dranges mit unwiderstehlicher Gewalt. Besonders nahe trat ihm diese Bewegung durch die Person des unglücklichen Christian Daniel Schubart, eines schwäbischen Landsmannes, der seinen Kampf gegen Tyrannenwillkür mit zehnjähriger Kerkerhaft auf dem Hohenasperg büßen mußte, und dessen „Fürstengruft" und „Kaplied" (ein flammender Protest gegen den schändlichen Soldatenverkauf deutscher Potentaten), Gedichte, die während seiner Haft entstanden sind, ihn den ersten Dichtern der vorklassischen Zeit zugesellen. Einer novellistischen Skizze dieses Mannes verdankt Schiller die Anregung zu seinem Erstlingswerk, das er noch als Karlsschüler seinen begeisterten Freunden vorlas und das, nachdem der Dichter die Karlsschule verlassen hatte und in Stuttgart als Regimentsmedikus eine kümmerliche Existenz führte, im Mannheimer Nationaltheater am 19. Januar 1782 unter rauschendem Beifall aufgeführt wurde: „Die Räuber".

Das Stück erschien 1781 im Selbstverlag. Die zweite Auflage trägt das charakteristische Motto „in tyrannos", und in der Tat ist das Drama von Anfang bis zu Ende ein einziger Aufschrei gegen die Rechtlosigkeit und Tyrannei, die der Dichter nicht nur am eigenen Leibe erfahren hatte. Es bedeutet eine glänzende Spätfrucht des Sturmes und Dranges, in demselben Jahre erschienen wie Lessings Nathan, zu einer Zeit, als Goethe schon die Prosa-Iphigenie vollendet hatte und Egmont und Tasso seinen Geist beschäftigten. Die Aufführung des Dramas in Mannheim aber war eine Tat von ganz besonderer Bedeutung, hatte doch diese Bühne unter der Leitung des Intendanten Frh. von Dalberg das künstlerische Erbe angetreten, das Lessing in Hamburg zurückgelassen hatte, und die hervorragendsten

Schauspieler, unter ihnen Iffland, hatten sich hier zusammengefunden. Die Wirkung des Dramas selbst beruht auf der hinreißenden Gewalt der Sprache, auf der Wucht des Geschehens und der intuitiven Sicherheit des dramatischen Aufbaues; Eigenschaften, die über die innere Unmöglichkeit der Handlung hinwegsehen lassen und bei allen Schwächen, die dem Erstlingswerke anhaften, den Anfänger mit einem Schlag über all seine Vorgänger stellen.

Dem Herzog, der sich erst völlig gleichgültig verhalten hatte, wurde es bei dem großen Erfolg des revolutionären Stückes doch schwül zumute, und als Schiller sich ohne Urlaub zu einer Neuaufführung nach Mannheim begeben hatte, verbot ihm der Tyrann kurzerhand jede dichterische Betätigung. Da schuf sich Schiller selbst den Weg zur Freiheit, indem er sich durch die Flucht nach Mannheim der Despotenwillkür seines Landesherrn ein für allemal entzog. Aber Dalberg verhielt sich aus Rücksicht auf den gekränkten Herzog von Württemberg sehr zurückhaltend. Sein neues Drama, das er gleich nach Beendigung der Räuber begonnen hatte, „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua", wurde nicht zur Aufführung angenommen. Da rettete ihn eine edle Stuttgarterin, Frau von Wolzogen, aus schlimmster materieller Not und bot ihm eine Zuflucht auf ihrem Gute Bauerbach bei Meiningen an. Hier verlebte der Dichter eine glückliche Zeit, nicht ohne sich für die anmutige Tochter seiner Beschützerin schwärmerisch zu begeistern. Hier entstand sein drittes Jugenddrama, „Luise Millerin", später auf Ifflands Rat wenig geschmackvoll „Kabale und Liebe" genannt, und bereits begann er sich mit dem Stoffe des Don Carlos zu beschäftigen, als ihn Dalberg, seine Zurückhaltung aufgebend, nach Mannheim zurückberief und ihn als Theaterdichter anstellte.

Der Fiesco bedeutet gegenüber den Räubern einen halben Fehlschlag. Es ist dem Dichter nicht gelungen, aus dem sehr gleichgültigen Vorgang einer Stadtrevolution, wie sie im mittelalterlichen Italien an der Tagesordnung waren, das Ewig-Menschliche herauszuholen. Um so heißer pulst das warme Leben in der Luise Millerin. Es ist das persönlichste von Schillers Dramen. Während die Räuber ein Aufschrei der mißhandelten Menschheit sind, so befreit sich der Dichter in dem „bürgerlichen Trauerspiel" (wir würden heute sagen „soziales Drama") von allem Druck, der so lange auf seiner gequälten, durch eine Tyrannenlaune aus der Bahn geworfenen Seele gelegen hatte. In keinem andern Drama Schillers haben so wie hier Personen des wirklichen Lebens dem Dichter Modell gestanden. Der Zufall wollte es, daß die Schwägerin eines solchen in dem Drama zu unrühmlicher Unsterblichkeit verurteilten Menschen,

Charlotte von Kalb, eine geistvolle, hochgebildete und dabei schwärmerisch veranlagte Frau, dem Dichter in Mannheim nahetrat und beide in heftiger Leidenschaft füreinander entbrannten. Diese Frau ist in gewisser Weise für Schiller von derselben Bedeutung gewesen wie Frau von Stein für Goethe. Sie hat beruhigend und klärend auf sein Dichten gewirkt und ist seine erste Führerin aus der Wildheit der Jugend zu der reifen, harmonischen Schönheit seiner Mannesjahre geworden. Die edle Frauengestalt der Königin in Don Carlos trägt ihre Züge.

Eine literarische Zeitschrift, die „Rheinische Thalia", sollte Schiller die materielle Sicherheit bieten. Die Hoffnung schlug fehl. Eine Erkältung warf den Dichter nieder und legte den Grund zu dem Siechtum, das ihn bis zu seinem frühen Tode nicht wieder verließ. Dazu kam die Aussichtslosigkeit der Leidenschaft zu Frau von Kalb und die Entfremdung mit Dalberg, der den Kontrakt nach Ablauf von drei Jahren nicht erneuerte. Da bot ihm ein begeisterter Verehrerkreis in Leipzig, dessen Haupt der Konsistorialadvokat Christian Gottfried Körner (der Vater Theodor Körners) war, wiederum wie seinerzeit Frau von Wolzogen, ein Asyl an. Schiller folgte dem Rufe und verlebte erst in Gohlis bei Leipzig, dann nach Körners Verheiratung und Übersiedelung nach Dresden in dessen Landhaus zu Loschwitz drei glückliche Jahre des Reifens und Schaffens, verschönt durch die unverbrüchliche, teilnehmende Freundschaft Körners, der, selbst für produktive Arbeit nicht geschaffen, doch wie kein anderer den Dichter zu verstehen und zu fördern wußte.

b) Die Freundschaft mit Körner.

Die erste Frucht dieser dämonenbannenden Jahre war das „Lied an die Freude", das bekannteste Stück aus Schillers überschwenglicher Jugendlyrik. In späteren Jahren ist der Dichter in strenger Selbstkritik mit dieser Ode, wie mit der ganzen lyrischen Produktion seiner jungen Jahre („Anthologie auf das Jahr 1782", darin die leidenschaftlichen Laura-Oden) streng ins Gericht gegangen, aber das Lied an die Freude ist stärker gewesen als sein Dichter, der es am liebsten verleugnet hätte, und durch Beethovens machtvollen Hymnus im Schlußsatz der neunten Symphonie ist es unsterblich geworden. In der „Thalia" (später „Neue Thalia", der Fortsetzung seiner Mannheimer Zeitschrift, veröffentlichte Schiller neben einigen kleinen Novellen, unter denen „Der Verbrecher aus verlorener Ehre" wegen der psychologischen Vertiefung des Problems am bemerkenswertesten ist, das Romanfragment „Der Geisterseher", die Darstellung eines Menschenschicksals, das aus wundergläubiger Mystik zu

hochmütigem Rationalismus umschlägt und schließlich, in seinem Aufklärungsstolz zusammengebrochen, den Frieden des Herzens in der katholischen Kirche sucht. Der Roman erregte großes Aufsehen, denn er rührte an die brennendsten Fragen der Zeit. Mystische Sehnsucht ist stets als das Widerspiel der Aufklärung neben dieser hergegangen, und in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nutzte ein sizilianischer Schwindler, Cagliostro, diese weitverbreitete Sehnsucht aus und hielt die ganze gebildete Welt in Atem, bis schließlich eine der geistvollsten Frauen ihrer Zeit, Elisa von der Recke, die auch zu seinen Anhängern gezählt hatte, den Betrüger entlarvte. Neben dieser Cagliostroschwärmerei war die Furcht vor den Jesuiten in weiten Kreisen verbreitet. Überall witterte man geheime Gesellschaften, die im Dienste dieses eben erst aufgehobenen Ordens dem religiösen Fanatismus zum Siege verhelfen sollten. In diese Verhältnisse sollte der Roman hineinleuchten. Welchen Weg Schiller schließlich seinen Helden zu führen gedachte, wissen wir nicht. Der Roman blieb Bruchstück, Schiller verlor die Lust an der Arbeit, als er innerlich über das Ganze hinausgewachsen war.

Das reifste Ergebnis der Dresdner Jahre ist das Drama „Don Carlos". Die ersten Szenen erschienen 1785 in der Thalia, das ganze Werk 1787 bei Göschen in Leipzig. Es ist ein Übergangswerk, aus dem Geiste des Sturmes und Dranges geboren, und doch schon hinweisend auf des Dichters reife sittliche Weltanschauung. Das Problem der Freiheit erscheint gegenüber dem brausenden Drange der Jugendwerke unendlich vertieft und verinnerlicht, und wie das ganze Drama nicht mehr in stürmender Prosa, sondern in klangvollen Blankversen geschrieben ist, so ist es in einen Adel der Gesinnung getaucht, der dem Werke die Ewigkeit sichert. Noch ist es kein Meisterwerk aus einem Gusse; wie sich während der vielfach unterbrochenen Arbeit der Gesichtskreis des Dichters erweiterte und seine ethischen Ideale sich klärten, so ist auch der Schluß etwas ganz anderes geworden, als der Anfang verhieß, das Carlosdrama ist zu einem Posadrama geworden, und das Einzelschicksal hat sich erweitert zum Symbol der Gesamtheit. Trotz alledem haben die Schönheiten des Dramas über seine Schwächen den Sieg davongetragen.

Mit dem Don Carlos nahm Schiller für lange Zeit Abschied vom Drama, ja von der Dichtung überhaupt. Gerade bei diesem Werke waren ihm die Lücken seiner historischen Bildung aufgegangen. Sie auszufüllen war von jetzt an sein eifrigstes Streben, und wie jedes Lernen sich bei ihm in produktive Tätigkeit umsetzte, so erwuchs aus den historischen Studien, die sich an den Carlos anschlossen, die „Geschichte des Abfalls der Niederlande" (erschienen 1788).

c) Weimar und Jena. Der Weg zur Reife.

So herzlich die Freundschaft mit Körner standhielt, so sah Schiller doch ein, daß auf die Dauer seines Bleibens in Dresden nicht sein konnte. Im Jahre 1784 hatte ihm der Herzog von Weimar bereits den Titel eines Weimarischen Rates verliehen, und in Weimar, im Kreise Goethes, Wielands und Herders hoffte er endlich das Ziel seines Strebens zu finden. So zog er 1787 in die Stadt Goethes ein, als dieser gerade nach Italien gegangen war. Es wurde ihm hier nicht leicht gemacht, sich seine Stellung zu erringen. Noch sah man in ihm den Stürmer und Dränger, und in Weimar hatte man den Sturm und Drang seit zehn Jahren überwunden. In hartem Ringen mußte er auch hier die Anerkennung erst erkämpfen, die einem Goethe so widerspruchslos zugeflogen war. Dafür aber blühte ihm in dem benachbarten Rudolstadt das Glück seines Lebens auf. Im Hause der Freifrau von Lengefeld begegnete ihm deren ältere, unglücklich verheiratete Tochter Karoline mit schwärmerischer Verehrung, die jüngere, Charlotte, mit inniger Liebe, und im Jahre 1791 durfte der Kampfgewohnte und Leiderprobte seine geliebte Lotte heimführen. An ihrer Seite fand er das reine, segensvolle Glück, das ihn über alles Lebensungemach hinaushob, und das sich seitdem unvergänglich in seinen Dichtungen widerspiegelt.

Eine schwere Enttäuschung bereitete dem hochstrebenden Dichter die feindselige Kälte des eben aus Italien zurückgekehrten Goethe, des einzigen Menschen, dessen überlegene Größe der Selbstbewußte willig und neidlos anerkannte und um dessen Seele er mit heißem Bemühen rang. Noch war für beide in Weimar nebeneinander kein Platz; der Gereifte sah in dem Werdenden nur ein Wiederaufleben dessen, was er längst überwunden hatte. Deshalb war es zunächst für beide Teile gut, daß Schiller Weimar wieder verließ. Eine kärglich bezahlte Professur für Geschichte in Jena wurde ihm angeboten, und gerade Goethe war es, der diese Berufung eifrigst betrieb. In Jena wurde nun der Dichter ganz zum Historiker und Philosophen. Mit zwei bedeutsamen Gedichten nahm er für mehrere Jahre völligen Abschied von der Poesie: „Die Götter Griechenlands“, ein formschönes Lied der Sehnsucht nach der Seele des Griechentums, und „Die Künstler“, ein programmatisches Lehrgedicht, das den Kerngedanken der ganzen, in den nächsten Jahren sich entwickelnden Philosophie, die Erziehung der Menschheit durch die Kunst, vorwegnimmt. Im Griechentum suchte schon in jener Zeit der Dichterphilosoph die höchste Blüte der Menschheit, und seiner Begeisterung für Althellas entsprang der Versuch, Euripides' „Iphigenie in Aulis“ in deutsche Verse zu

bringen. Eine Übersetzung der „Phönizierinnen" desselben Dichters blieb Fragment. Eine hochherzige Gabe eines Verehrers, des Herzogs von Augustenburg, enthob ihn aller drückenden materiellen Sorgen, so wie schon einmal aus Dänemark einem deutschen Dichter, Klopstock, geholfen wurde, und der junge, unzünftige Geschichtsprofessor vollendete in raschem Wurfe sein historisches Hauptwerk, die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges". Die Forschung ist seither in allen Dingen über Schiller hinausgeschritten, aber als künstlerisch abgerundete und doch von wissenschaftlichem Ernst getragene Darstellung ist das Werk für die ganze Geschichtschreibung der Folgezeit vorbildlich geworden.

Das geistige Leben der kleinen Universitätsstadt erhielt nicht zum wenigsten durch Schillers hinreißende und im Verkehr bezaubernde Persönlichkeit eine besondere Note. Insbesondere schloß sich an Schiller der mehrere Jahre jüngere Wilhelm von Humboldt an, der seinetwegen seinen Wohnsitz in Jena genommen hatte. Die Freundschaft mit diesem hervorragendsten Vertreter des Neuhumanismus, der im deutschen Geistesleben eine Rolle spielt wie ein Jahrhundert vorher Leibniz, und der mit dessen geistiger Bedeutung einen Adel der Gesinnung verbindet, wie ihn der große Philosoph oftmals vermissen läßt, war für Schiller im höchsten Maße anregend. Auch der Philosoph Fichte, der später für die Begründung der romantischen Schule so bedeutsam wurde, gehörte in jenen Jahren dem Schillerschen Kreise an. Die neue Freundschaft tat jedoch dem alten Bunde mit Körner keinen Abbruch, und Körner und Humboldt sind dem unablässig ringenden und strebenden Dichter die verständnisvollsten Weggenossen gewesen.

Mit den historischen Studien und Schriften war aber Schillers Selbstbesinnung noch nicht beendet. Erst mußte er sich mit den Problemen der Philosophie auseinandersetzen. Dies tat er, indem er Kants Lehre, die in Jena eine Hochburg gefunden hatte, aufnahm und in sich verarbeitete. Gleichweit entfernt von frömmelndem Pietismus und flacher Aufklärung, fand er in Kant den Führer und Meister des begrifflichen Denkens. Trotzdem stand er ihm nicht kritiklos gegenüber. Das rigorose Sittengesetz des Königsberger Weltweisen konnte ihn nicht befriedigen, denn seine letzte Folge wäre schließlich eine Verneinung des Ästhetisch-Schönen gewesen. In der Abhandlung „Über Anmut und Würde" erklärt Schiller die Anmut als die absichtslose Schönheit, als den Inbegriff aller künstlerischen Entfaltung; Würde dagegen entsteht durch den Kampf des sittlichen Menschen gegen die Mächte, die der Anmut, d. h. der inneren Harmonie im Wege stehen. So ist Anmut ein ästhetischer,

Würde ein ethischer Begriff, und aus ihrer Verbindung entsteht das Menschheitsideal, wie es dem Dichter vorschwebt.

Werden so die Beziehungen zwischen Schönheit und Sittlichkeit hergestellt, so dient Schillers philosophische Hauptschrift, die aus einer Briefreihe an den Augustenburger hervorgegangenen, unvollendet gebliebenen „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen", der weiteren Untersuchung des Verhältnisses dieser beiden seelischen Triebkräfte. Das ästhetische Glaubensbekenntnis Schillers, „Durch die Schönheit zur Freiheit" hat in diesen Briefen seine klassisch vollendete Darstellung gefunden. Den Inbegriff der Schönheit, d. h. der Harmonie, findet Schiller im Griechentum, wie es, nicht ganz der antiken Wirklichkeit entsprechend, vor seinem geistigen Auge stand, und wie es Herder und der in Italien gereifte Goethe sahen, und den Gegensatz zwischen antikem, unbewußtem, „naivem" Schaffen und modernem, gedankenhaftem, „sentimentalischem" Dichten untersucht er mit großem Scharfsinn in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung". Im tiefsten Grunde ist es eine Gegenüberstellung der Goetheschen, „antiken" und seiner eigenen, „modernen" Art. Der Gegensatz Goethe-Schiller spricht aus jeder Zeile, aber auch die Einheit Goethe-Schiller; denn wie der Dichter sich zu der Erkenntnis durchringt, daß beide Arten in voller Berechtigung nebeneinander und miteinander bestehen und wirken müssen, so ist damit der Gegensatz zwischen den beiden innerlich in einer höheren Einheit überwunden. Die kommende Freundschaft wirft ihre Schatten voraus. Die Abhandlung bildet aber auch zugleich die Wiederanknüpfung des zur Klarheit und Reife durchgedrungenen Schiller an seine eigentliche dichterische Aufgabe. Und es ist das Sinnvolle in Schillers Leben, daß in dem Augenblick, als er wieder zur Dichtung zurückkehrte, ihm endlich die langersehnte Verbindung mit Goethe zuteil wurde.

d) Goethes und Schillers Freundschaftsbund.

Die erste Annäherung der beiden großen Männer geschah durch den Plan einer Zeitschrift, die Schiller mit Humboldt und andern Jenenser Freunden herausgeben wollte und deren Verlag der Tübinger Buchhändler Cotta, mit dem Schiller bei einer Reise in seine Heimat in Verbindung getreten war, übernommen hatte. Goethe mußte schon anstandshalber zur Mitarbeit aufgefordert werden, und Goethe, von dem Plan des Ganzen angenehm berührt, sagte mit überraschender Freundlichkeit zu. Entscheidend wurde jedoch eine Sitzung der naturforschenden Gesellschaft in Jena, an der Goethe teilnahm. Auf dem Heimweg kamen die beiden ins Gespräch, und in der Unter-

haltung über Erfahrung und Idee in der Naturanschauung fiel es beiden wie Schuppen von den Augen, und sie erkannten, daß es ihre Schicksalsbestimmung war, ihren Weg fortan zusammen zu gehen. Sie verabredeten zunächst einen regelmäßigen brieflichen Gedankenaustausch, in dem Schiller zunächst, ganz seinem scharfsinnigen Naturell entsprechend, eine Analyse von Goethes dichterischer Persönlichkeit gab und ihr gleich eine ebenso scharfe Selbstcharakteristik anschloß, die beide zu dem Tiefsten gehören, was über ihre Wesensart überhaupt geschrieben worden ist. Den Briefwechsel hat Goethe im späten Alter herausgegeben und damit sich und dem Freunde das ehrenvollste Denkmal gesetzt.

Hoher Erwartung voll ließ Schiller nun seine Zeitschrift, „Die Horen", in die Welt hinausgehen. Die erlauchtesten Geister Deutschlands sollten sich hier ein Stelldichein geben im Dienste der Schillerschen Idee, die Menschheit durch die Schönheit zur Höhe zu führen. Der Erfolg war eine große Enttäuschung. Statt begeisterte Zustimmung zu finden, stießen die Horen auf Verständnislosigkeit und feindselige Ablehnung. Es gab eben wie zu allen Zeiten auch in jener Zeit, die uns Nachlebenden als das goldene Zeitalter des Geistes erscheint, eine große Partei der Mittelmäßigkeit, jenes Heer der Vielen, Allzuvielen, die sich in den Niederungen des Parnaß angesiedelt haben und mißtrauisch und mißgünstig jeden betrachten, der zur Höhe strebt. Da besiegelten Goethe und Schiller ihren Freundschaftsbund durch eine kühne Tat des Kampfes. Im Jahre 1796 hatte Schiller, dem Zeitgeschmack folgend, einen Musenalmanach herausgegeben. Im Almanach für 1797, der mit Goethes wundervoller Elegie „Alexis und Dora" begann, hagelte das erbarmungslose Strafgericht der „Xenien" über die ganze Meute der Horengegner hernieder, ein würdiges Seitenstück zu den Epistolae obscurorum virorum in den Vorfrühlingszeiten der Reformation. Am schlimmsten kam der seichte Aufklärer Nicolai dabei weg, und in wirkungsvollem Gegensatz dazu wurde dem Geiste Lessings eine sinnvolle Huldigung dargebracht. Die Empörung der Angegriffenen war ungeheuer und machte sich in teilweise recht geistlosen, bisweilen unflätigen Erwiderungen Luft. Goethe und Schiller ließen die armen Schächer toben und nahmen sich vor, durch positive Leistungen die Gegner zu beschämen. Der Xeniensturm aber war die Feuerprobe des Dichterbundes. Im Gefühl ihrer Überlegenheit hatten sie der ganzen Welt den Fehdehandschuh hingeworfen. Sie hatten sich als die Besten gefühlt; nun galt es, dafür den Beweis zu erbringen.

Der Bund der beiden Großen erforderte jedoch ein schmerzliches

Opfer. Je inniger sich Goethe an Schiller anschloß, um so mehr entfremdete er sich Herder. Zu einem gegenseitigen Verstehen war es zwischen dem Kantianer Schiller und dem bitteren Feinde der kritischen Philosophie, dem alten Spinozisten Herder, nie gekommen, und jetzt mußte der griesgrämliche, verbitterte Mann sehen, daß Goethe sich unter Schillers Einfluß sogar Kantischen Ideen bis zu einem gewissen Grade zugänglich zeigte. Schwerwiegender war jedoch der durch den Xenienstreit hervorgerufene Bruch Schillers mit zwei jungen Literaten, die als Verehrer Goethes und Schillers nach Jena gekommen waren, den Brüdern August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Indem Schiller der anmaßenden Rezensenteneitelkeit des letzteren entschieden entgegentrat, schuf er zwischen sich und den Begründern der „Romantischen Schule" einen Gegensatz, der für die ganze weitere Entwicklung der deutschen Dichtung und des deutschen Geistes von Bedeutung geworden ist.

4. Die Dioskuren.

a) Goethes Rückkehr zur Dichtung und Schillers Gedankenlyrik.

Als Goethe aus Italien zurückgekehrt war und die Sammlung seiner Werke zum Abschluß gebracht hatte, war er der Dichtkunst fremd geworden. Naturwissenschaftliche Studien füllten ihn aus, auch seine Staatsämter legte er nieder und behielt sich nur die Leitung der Kunstinstitute, insbesondere des Theaters vor. Von 1791—1817 hat er die Weimarer Bühne geleitet und hier einen klassischen Stil der Darstellung geschaffen, der zwar nicht unangefochten blieb, der aber doch auf die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst von bestimmendem Einfluß gewesen ist. Dichterisch ist die Zeit recht unfruchtbar. Der Versuch, sich mit der innerlich verabscheuten französischen Revolution und ihren tiefsten Ursachen in dramatischer Form auseinanderzusetzen, mißlang („Der Bürgergeneral", „Der Großkophtha"). Eine köstliche Gabe ist nur die Umdichtung des alten „Reineke Fuchs", die 1794 erschien und den alten Stoff mit neuem Leben erfüllt hat.

Was bei Goethe aus Mangel an innerer Anregung geschah, das war bei Schiller das Ergebnis strengster Selbstzucht, und als er fühlte, daß er den erstrebten Grad der Reife erreicht habe, da brach der Strom seiner Dichtung machtvoll hervor, und in einer Reihe von Gedichten, die man als „Gedankenlyrik" bezeichnet, fand seine

philosophische und künstlerische Überzeugung ihre poetische Verklärung (Das Mädchen aus der Fremde, Teilung der Erde, Pegasus im Joche, Das verschleierte Bild von Sais, Die Ideale, Das Ideal und das Leben, Würde der Frauen, Der Spaziergang u. a.). In ihnen ist Schillers dichterische Eigenart, wie er sie selbst in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung dargestellt hat, am reinsten ausgeprägt. Während sich bei Goethe der Gedanke in eine bildhafte Naturanschauung umsetzt (Mahomets Gesang), erwächst bei Schiller aus dem Bilde der Natur durch Reflexion der Gedanke (Der Spaziergang). Mit der Gedankenlyrik hat Schiller eine neue Gattung in die Dichtung eingeführt, an die sich allerdings nur der ungestraft wagen darf, bei dem sich vollständige Gedankenklarheit mit höchstem dichterischen Können verbindet.

b) Goethes Dichtung der neunziger Jahre. Faust.

Die unmittelbarste und wertvollste Folge des Bundes von Goethe und Schiller war es jedoch, daß Goethe den Weg zur Dichtkunst zurückfand. Unter Schillers liebevoller Anteilnahme vollendete Goethe im Jahre 1795 den seit langer Zeit begonnenen Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre". In dem großen Schmelztiegel eines geläuterten Kunstgeschmacks wurde die „Theatralische Sendung" zu einem Bildungsroman, dessen symbolischer Gehalt die ganze Menschheit umfaßt. Er schildert einen Lebensgang von idealer Schwärmerei durch mancherlei Irrungen und Wirrungen zur Vollendung in einem edler Arbeit gewidmeten tätigen Leben. Der reife Goethe, der im tätigen Leben das Ziel des Strebens erblickt, spricht aus dem Werke, und Wilhelm Meister ist im Grunde wieder Goethe selbst, diesmal aber nicht seine „schwächere Hälfte", sondern die Verwirklichung des Zieles, das Goethe damals vorschwebte. So wie aber Goethe trotz aller Reife immer weiter strebte, so verlangte auch sein Abbild nach einer Fortsetzung, und erst als er wirklich die Vollendung seines Lebens fühlte, konnte Goethe „Wilhelm Meisters Wanderjahre", die Fortsetzung der Lehrjahre, abschließen.

Ein Lied vom tätigen Leben ist auch das Epos „Hermann und Dorothea" (1797), mit dem sich Goethe die Liebe des deutschen Hauses ersungen hat. Bürgerliche Tüchtigkeit, die in treuer Pflichterfüllung, frei von aller Verstiegenheit, sogar nicht ohne einen Schuß gesunden Philistertums, in ihrem Kreise das Höchste leistet, geadelt von tatbereitem Gemeinschaftssinn, verklärt durch die Liebe zweier wertvoller Menschen, hat durch den Mund des größten deutschen Dichters ihre schönste Verherrlichung gefunden. Das Gedicht ist kerndeutsch in seinem Wesen von der ersten bis zur letzten Zeile,

und was dem Dichter im Drama nicht gelang, nämlich die Auseinandersetzung mit der französischen Revolution, das hat er hier erreicht. Der Verkündung der Menschenrechte setzt er die Menschenpflichten entgegen, und nicht indem er nach Rechten greift, sondern indem er seine Pflichten erfüllt, kann der Mensch seinen Aufgaben im Rahmen der Gesamtheit gerecht werden.

Mit dem Problem der französischen Revolution hat sich Goethe mehrere Jahre später noch einmal befaßt. In einer groß angelegten dramatischen Trilogie sollte sich das große Weltgeschehen in einem erschütternden Einzelschicksal spiegeln. Nur der erste Teil, „Die Natürliche Tochter", die Vorgeschichte enthaltend, ist zur Ausführung gekommen und 1803 erschienen. Marmorglatt und marmorkalt hat man das Stück genannt und ihm damit sehr unrecht getan. Zur Fortsetzung ist Goethe nicht gekommen. Er fühlte, daß er einerseits die Revolution zu sehr verabscheute, anderseits ihm aber doch der historische Abstand fehlte, um dem Ereignis künstlerisch nahezukommen.

Als Goethe den Wilhelm Meister vollendete, nahm er auf Schillers Veranlassung auch das ewige Fragment, den „Faust", mit frischen Kräften wieder vor. Faust, der Lieblingsstoff der Sturm- und Drangzeit, lag noch immer in der Luft. 1791 war Klingers Faustroman erschienen, und auch kleinere Geister, wie der Reichsgraf von Soden, hatten sich an dem gewaltigen Vorwurf versucht. Man sagt aber nicht zu viel mit dem Ausspruch, daß Goethes Faust ohne Schillers Drängen für immer Bruchstück geblieben wäre. Für die Gestaltung des Dramas sind diese neunziger Jahre entscheidend geworden. Das „tätige Leben" war jetzt Goethes Lebensideal; so wie Wilhelm Meister im tätigen Leben sein Ziel gefunden hatte, so stand es jetzt für Goethe fest, daß Faust im tätigen Leben Frieden und Erlösung finden müßte. Wann der Erlösungsgedanke zuerst Gestalt gewonnen hat, wissen wir nicht; vielleicht schon gleich nach dem Bekanntwerden von Lessings Faustfragmenten 1786; so viel ist sicher, daß die Dichtung jetzt erst ihre entschiedene Wendung auf dieses Ziel hin nahm. Der Prolog im Himmel, nach dem Buche Hiob und nach dem 1791 von Forster übersetzten indischen Drama Sakuntala gestaltet, leitet diese entscheidende Entwicklung ein. In einer Dichtung, die aus abendländisch-christlicher Kultur erwachsen ist, kann ein Mann, um dessen Seele Gott und der Teufel wetten, nicht verlorengehen. Zugleich aber war die Vollendung des Werkes dadurch wieder in weite Ferne gerückt. Im Jahre 1800 scheint der Gedanke der Zweiteilung zuerst aufgetaucht zu sein. So war auch das, was Goethe nach langer, vielfach unterbrochener Arbeit im Jahre 1808 endlich vorlegte, „Faust, eine Tragödie", wieder nur

ein Fragment, allerdings ein Fragment, das für sich bestehend schon ein harmonisches Ganzes darstellt und nur durch den breiten Unterbau, auf dem es errichtet ist, auf die notwendige Fortsetzung hinweist.

Dem ganzen Drama schickt Goethe jetzt eine nachdenksame Zueignung voraus (Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten), in der er vor sich selbst rechtfertigt, daß er den alten Stoff, über den er in vielen Punkten so vollständig hinausgewachsen ist, noch einmal aufgenommen hat. Das geistvolle „Vorspiel auf dem Theater" weist in sinniger Weise auf die weltumfassende Bedeutung des Werkes hin. Mit dem „Prolog im Himmel" beginnt dann die eigentliche Fausttragödie. Die Szenenfolge, deren Bruchstücke im Urfaust schon vorhanden waren und die die Welt aus dem Faustfragment kannte, erscheint nun geschlossen, in der Form veredelt und um die bedeutenden Szenen des zweiten Monologs und des Teufelspaktes vermehrt, bis zum Abschluß des ersten großen Abschnitts in der Hexenküche, in der der Verjüngungstrank der Hexe weiter nichts ist als ein Symbol des ersten Erfolges des Teufels, des Hinabziehens seines Opfers aus den reinen Höhen seines Wissensdranges in die Niederungen einer brutalen Sinnlichkeit. So ist der Übergang zur Gretchentragödie geschaffen, die ebenfalls vervollständigt und geläutert, den zweiten Abschnitt ausfüllt. Den künstlerischen Höhepunkt bildet die im Urfaust in Prosa schon vorhandene, jetzt in wunderbare Verse umgegossene Kerkerszene. Nur allerhöchste Kunst war imstande, das Grauen in diese herrlichen Rhythmen zu bannen. Daß die Dichtung mit dieser Szene nicht abgeschlossen sein konnte, mußte jeder empfinden, der sie mit verstehender Seele las. Die Fortsetzung erfuhr jedoch die Welt erst, als der Dichter bereits die Augen geschlossen hatte.

c) Das Balladenjahr und das Lied von der Glocke.

Im Wilhelm Meister und im Faust sehen wir Schillers Einfluß auf Goethes Schaffen lebendig am Werke. Aber Schiller war in diesem Bunde wahrlich nicht allein der Gebende, vielmehr bestand die Zusammenarbeit der beiden in einem wechselseitigen Anteilnehmen, Sichdurchdringen und Voneinanderlernen, wobei manches von der Eigenart des einen auf den andern überging, ohne daß jedoch weder der eine noch der andere etwas von seinen wesenhaften Eigenschaften aufzugeben brauchte. Die Xenien geben sich durchaus als eine Gemeinschaftsarbeit, in froher Kampfeslust haben die beiden, auf Schillers Stube in Jena einander gegenübersitzend, ihre Pfeile geschmiedet. Als der Sturm vorübergebraust war, verbanden sie sich noch einmal in dem Balladenwettstreit zur Bekräftigung ihres Bundes; sie wollten nicht nur gemeinsam zerstören, sondern auch

gemeinsame Werte schaffen, und so folgte im Jahre 1797 auf den Xenienalmanach der Balladenalmanach. Von Goethe finden wir darin die Balladen „Der Zauberlehrling", „Der Schatzgräber", sowie die beiden Meisterstücke der Balladendichtung „Die Braut von Korinth" und „Der Gott und die Bajadere"; von Schiller „Der Taucher", „Der Handschuh", „Der Ring des Polykrates", „Die Kraniche des Ibykus", „Der Gang nach dem Eisenhammer". Die ganze Gegensätzlichkeit der beiden Dichternaturen kommt in dieser Gemeinsamkeit zum Ausdruck: bei Goethe echte Balladen wie in seinen früheren Jahren der Erlkönig und der König in Thule, in denen der Schauer des Geheimnisvollen webt; bei Schiller kleine, scharf pointierte Verserzählungen, Romanzen, in denen auch das Geheimnisvolle in das Sonnenlicht der geschichtlichen oder doch geschichtlich gedachten Begebenheit gerückt ist. Noch mehr als von diesen Balladen des Almanachs gilt das von Schillers späteren Balladen, „Der Kampf mit dem Drachen", „Die Bürgschaft", „Der Graf von Habsburg", „Kassandra", „Hero und Leander", die in den Jahren 1798—1803 entstanden sind; und vollends eine Rückkehr zur Gedankendichtung bildet die „Klage der Ceres", „Das Siegesfest" und das wundervolle „Eleusische Fest", in dem das Aufsteigen der Menschheit vom Stande der Wildheit zum Ideal der Humanität in einer großartigen Phantasie angeschaut ist. Jenseits von aller Gattungsbestimmung der Poetik steht jedoch das volkstümlichste aller Schillerschen Gedichte, „Das Lied von der Glocke" (im Jahre 1799 vollendet). Es ist das deutscheste Gedicht unserer ganzen Literatur, eine Verherrlichung des deutschen Gemüts, der deutschen Familie, der deutschen Tüchtigkeit, ohne daß das Wort „deutsch" überhaupt darin vorkommt. In diesem Sinne gehört das Gedicht eng mit Goethes Hermann und Dorothea zusammen; die beiden größten deutschen Dichter finden sich im Preise der Innigkeit und Arbeit im Schoße des deutschen Bürgertums, wie sie es beide in ihrer Weise im Elternhause erfahren hatten, und wie es Schiller bei allem Lebenskampf in seiner beglückenden Häuslichkeit lebendig vor Augen sah. Und beiden erregt die französische Revolution nur Abscheu, weil eine Revolution, selbst wenn sie aus edeln Motiven hervorgegangen ist, doch stets in die Hände des Verbrechens gleitet, von dem sich der Edle mit Entsetzen abwenden muß.

d) Schillers Meisterdramen.

In der neuerwachten Dichterfreude kehrte nun Schiller auch wieder, von Goethe freudig aufgemuntert, zum Drama zurück. Wie aus dem Don Carlos seine historischen Studien hervorgingen, so ist umgekehrt

die poetische Frucht seiner Beschäftigung mit dem Dreißigjährigen Kriege die gewaltigste seiner dramatischen Dichtungen, der „Wallenstein". Der Stoff formte sich nicht leicht zu dramatischem Leben, und es war ein schweres Ringen, bis es dem Dichter gelang, dem herrschsüchtigen Egoisten menschlich sympathische Züge abzugewinnen und ihn unter den Bann des allgewaltigen Schicksals zu stellen. Denn eine Schicksalstragödie im höchsten Sinne ist das Wallensteindrama; nicht nach der Art der Zufallstragödien der Romantik, die das heilige Wort Schicksal in Verruf brachten, sondern in jenem wahrhaft tragischen Sinne, in dem das Schicksal, dem der Held kämpfend erliegt, aus seinem eigenen Herzen emporwächst und ihn in seine übermächtigen Arme nimmt.

Der gewaltige Stoff, das erkannte Schiller bald, war nicht in den Rahmen eines fünfaktigen Dramas zu bannen. So entschloß er sich, ihn in zwei Hauptteile zu zerlegen, deren jedes ein fünfaktiges Drama darstellt (Die Piccolomini, Wallensteins Tod), und dem Ganzen ein Vorspiel (Wallensteins Lager) voranzustellen, das den Zweck hat, die Umwelt vorzuführen, von der sich das gewaltige Geschehen der Wallensteintragödie abhebt. Dieses Vorspiel wurde mit einem glänzenden Prolog, von dem fast jede Zeile zu einem geflügelten Worte geworden ist, noch vor der Vollendung des ganzen Dramas zur Einweihung des neu eingerichteten Theaters in Weimar am 12. Oktober 1798 aufgeführt, und am 15.—20. April 1799 erblickte das Gesamtwerk in Weimar unter rauschendem Beifall das Rampenlicht.

Das Vorspiel führt uns in Hans Sachsischen Knittelversen das Heer vor Augen, mit dem der Friedländer die Welt aus den Angeln heben will. Es ist ein Kulturbild des Dreißigjährigen Krieges, wie es der Dichtung seit Grimmelshausens Simplizissimus nicht wieder gelungen ist. Eine zusammengelaufene Horde von Abenteurern und Söldlingen, durch die gewaltige Persönlichkeit ihres Abgottes Wallenstein zusammengehalten und ihm bedingungslos ergeben, solange sein Glücksstern erstrahlt, so tritt uns dieses Heer in seinen mannigfachen meisterhaft gezeichneten Typen entgegen. Es ist das ewig alte Bild der Masse, die heute „Hosiannah" ruft und morgen „Kreuzige" schreien wird, auf deren Ergebenheit gebaut zu haben dem Führer zum Verderben wird. Das zehnaktige Doppeldrama selbst ist in edlen fünffüßigen Jamben geschrieben. Nach den Soldaten des Lagers lernen wir die Führer kennen, und von dem Kreise, den der bedingungslos ergebene, ihm verwandtschaftlich verbundene Terzky, der Draufgänger Illo, die unzuverlässige Landsknechtsfigur Isolani, der Emporkömmling Buttler bilden, hebt sich die Riesengestalt des Friedländers mit seinem hochfliegenden Egoismus und seinem Sternenglauben ab, des Mannes, dem sein Glaube an sich selbst und seinen Stern die Kraft zum Handeln gibt,

der sich für frei hält und doch schon gebunden ist, der ein Verräter ist und dessen Fall die höchste Dichterkraft trotzdem in tragischer Größe erscheinen läßt. Wallensteins Gegenspieler ist der tückische Octavio Piccolomini, der Beauftragte des Wiener Hofes, dem Wallenstein ein verhängnisvolles Vertrauen entgegenbringt, und der in all seinem Eintreten für die Legitimität des Hauses Habsburg so unendlich viel unsympathischer wirkt als der Riesengeist, der sich über das „Ewig-Gestrige" hinwegsetzt. Wallensteins „böser Geist", wenn man so will, ist die Gräfin Terzky, die Schwester seiner Gemahlin. Sie drängt den Schwankenden zum Handeln, sie trägt einen großen Teil seiner Schuld, und wie sie ihr ganzes Leben auf die Größe des Friedländers gestellt hat, so folgt sie ihm nach seinem Sturze freiwillig in den Tod.

Neben dem weltgeschichtlichen Geschehen geht eine Liebesepisode her, die sich zwischen den Kindern der beiden Gegner, dem Sohne Piccolominis und der Tochter Wallensteins abspielt. Sie ist für den Gang der Handlung ohne Bedeutung, aber nur wer für den reinen Genuß einer Dichtung unempfänglich ist, wird sie in dem Drama missen wollen. Alle Herzensreinheit, die die Eltern im Weltgetriebe verloren haben, hat sich in dieser blühenden Jugend erhalten. An Max und Thekla sehen wir, daß auch die Roheit des Lagerlebens, die Lügenwelt der Regierenden noch nicht alles Edle haben ertöten können. Freilich, gegenüber dem Ränkespiel der Alten vermag sich die Reinheit der Jugend nicht zu behaupten, mitleidlos geht das Rad des Geschehens über die Liebe der Reinen hinweg: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde."

In seiner Kunsttheorie lehnt es Schiller ab, daß die Kunst sich in den Dienst der Moral stellen soll. Kunst steht jenseits von Gut und Böse. Der Wallenstein ist der Beweis für die Richtigkeit dieses Satzes. Wallensteins Beginnen ist vom Standpunkte der Moral unbedingt verwerflich, noch verwerflicher aber erscheint das Gegenspiel, das ihn zu Fall bringt. Keine Person der Dichtung außer dem episodischen Liebespaar macht die Moral zur Richtschnur ihres Handelns. Und doch haben wir am Schluß das Empfinden einer sittlichen Befreiung. So wird die wahre Kunst, absichtslos nur der Schönheit dienend, stets ein Führer zum Guten sein.

Von seinen historischen Studien kam Schiller zum Wallenstein. Freischaffend gestaltete der Dichter seinen Helden, und nur mit dem Auge des Dichters sah er ihn an, als er ihn künstlerisch erfaßte. Um so bemerkenswerter ist es, daß die moderne Geschichtswissenschaft der ahnungsvollen Anschauung des Dichters Recht gegeben hat. Das Phantasiebild des Dichters Schiller kommt dem wirklichen Wallenstein näher als das Bild, das sich der Historiker Schiller mit seinen unzu-

länglichen Forschungsmitteln von ihm machen konnte. Dichter sind Seher, und Schiller gehört zu den Begnadeten unter ihnen.

Nach Vollendung des Wallenstein siedelte Schiller, der seiner Professur in Jena längst entwachsen war, nach Weimar über, und noch fünf herrliche Jahre waren ihm hier vergönnt, in denen er dem deutschen Volke die köstlichsten Früchte der dramatischen Dichtung schenken durfte. In beglückender Zusammenarbeit mit Goethe widmete er sich hier einer regen dramaturgischen Tätigkeit im Dienste des Weimarer Theaters. Dem französischen Geschmacke des Herzogs kam er durch Bearbeitung einiger belangloser Lustspiele von Picard und der Phaedra von Racine entgegen. Bedeutender ist die viel angefochtene Macbethbearbeitung, die zwar dem Geiste des Dramas bedenklich Gewalt antut, aber doch dazu beigetragen hat, das Verständnis für Shakespeare in weitere Kreise zu tragen, und die Verdeutschung des anmutigen Märchendramas „Turandot" von dem italienischen Grafen Gozzi. Im Jahre 1802 erwarb Schiller das bescheidene Haus an der Esplanade, das ihm nur allzu kurze Jahre noch das Gefühl heimatlicher Geborgenheit gab, und die Verleihung des Adels durch Vermittlung des Herzogs beseitigte manche gesellschaftlichen Hemmungen, von denen selbst der hochgesinnte Weimarer Hof sich nicht freimachen konnte.

In Weimar entstanden nun in rascher Folge die Dramen der Reife, mit denen der Dichter seine durch den Wallenstein errungene Stellung bekräftigte. Die englische Geschichte bot ihm den Stoff der „Maria Stuart", die französische den der „Jungfrau von Orleans". In dem ersteren bildet die Staatsaktion den Rahmen zur Darstellung der sittlichen Läuterung einer großen Sünderin der Weltgeschichte. Die schottische Maria, die der englischen Elisabeth nach der Krone griff, ist eine Sünderin großen Stiles gewesen, aber nicht um ihrer Menschlichkeiten willen schmachtet sie in jahrelanger entwürdigender Haft, sondern nur aus Gründen der englischen Staatsklugheit, die sich nicht nach der Moral, sondern nach dem Nutzen richtet, und weil es diese Staatsklugheit fordert, muß das Haupt der Maria fallen. Diese innere Unwahrheit ihrer Gegenspieler gibt ihr von vornherein die moralische Überlegenheit. Auf diesem Hintergrunde nun spielt sich die Seelentragödie ab. Maria ist durchaus keine leidende Dulderin, sondern sie kämpft mit dem Mute der Verzweiflung um Leben und Freiheit. Als aber der letzte große Befreiungsversuch mißglückt, ringt sich ihre Seele zur inneren Freiheit durch, und als Siegerin über das Leben, wie einst Goethes Egmont, besteigt sie das Blutgerüst. Das Drama ist eine Ehrenrettung der Vielgeschmähten, die mit Recht von sich sagen kann: „Ich bin besser als mein Ruf". Eine

Ehrenrettung ist auch das folgende Drama. Die Jungfrau von Orleans. Die Retterin Frankreichs aus der Umklammerung durch die englische Ländergier war zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht die Nationalheilige, deren Bild heute in keiner französischen Kirche fehlt; durch Voltaires giftige „Pucelle" war ihr Bild zur häßlichen Fratze verzerrt, und der größte deutsche Dramatiker war der erste, der sie wieder zu Ehren brachte. Schiller nennt sein Werk eine romantische Tragödie. Er deutet damit an, daß das Geheimnisvolle, Übernatürliche, das das Wesen der Romantik ausmacht, in ihm eine entscheidende Rolle spielt. Es wäre jedoch ganz verfehlt, hierin ein Sichbeugen vor dem Geiste der romantischen Schule, die in Jena in feindseligem Gegensatz zu Schiller ihre Hochburg begründet hatte, zu erblicken. Für Schiller verdichtet sich das Romantisch-Geheimnisvolle zu dem aus der Antike gewonnenen Schicksalsbegriff, und wie im Wallenstein, so tritt auch hier das Schicksal nicht von außen heran, sondern erwächst aus der Heldin eigenem Herzen. Das Schicksal ist mächtiger als der Mensch; aber mächtiger als das Schicksal ist die Idee der Sittlichkeit und der Wahrheit, und im Triumph des Ewig-Wahren und Guten erstrahlt über dem Haupte der Heldin selbst im Untergang die Gloriole des Sieges. Es kann nicht verschwiegen werden, daß dem Dichter die Durchführung dieser Idee nicht ganz restlos gelungen ist; zu unvermittelt und unvorbereitet gewinnt die irdische Liebe, der die Jungfrau bei Übernahme ihrer heiligen Sendung entsagt hat, Macht über sie. Der machtvollen Wirkung der Dichtung tut dies jedoch keinen Abbruch; die Schönheit der Verse und der Adel der Gesinnung gibt dem Drama seinen unvergänglichen Wert, und an dem warmen vaterländischen Tone, der trotz des französischen Stoffes in seiner Menschlichkeit immer als deutsch empfunden worden ist, hat sich der deutsch fühlende Teil unseres Volkes in schweren Zeiten immer wieder aufrichten können.

Die Schicksalsidee, wie sie Schiller im Wallenstein und in der Jungfrau von Orleans das Geschehen beherrschen ließ, erfuhr ihre großartigste Ausgestaltung in dem nächsten Drama, der „Braut von Messina". In diesem Werke zeigt sich der Klassiker Schiller in seiner höchsten Vollendung, und rein dichterisch ist es das Wundervollste, was Schiller geschaffen hat. Hier fühlt sich der Dichter ganz als Nachfolger der Griechen, aber der deutsche Genius hat unendlich mehr gegeben als eine Nachahmung des Sophokles. Wie Goethe in der Iphigenie die Entsühnung nicht von außen kommen läßt, sondern sie in das Herz des Menschen selbst legt, so läßt auch in diesem Schicksalsdrama wie in seinen früheren Dramen Schiller das Schicksal aus der Brust der einzelnen Menschen erwachsen. Der

Fluch des Schicksals liegt auf dem Geschlecht, weil es in allen seinen Gliedern in Schuld verstrickt ist, und er muß sich erfüllen, weil die Menschen im Banne der Leidenschaft stehen und nicht durch Läuterung des Herzens, sondern durch äußere Mittel, die selbst wieder den Keim des Verschuldens in sich tragen, dem Fluche zu entgehen suchen. Aber aus dem schuldvollen Geschehen erwächst die innere Läuterung und damit die Entsühnung, und der sittliche Gedanke triumphiert über allem Entsetzlichen, das aus schrankenloser Leidenschaft entsprungen ist.

Eine kühne Neuerung wagte Schiller in seinem Drama dadurch, daß er auf eine Einteilung in Akte verzichtete und die Handlung nach antikem Muster mit Chören begleitete. In einer Abhandlung „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" sucht er diese Neuerung zu rechtfertigen. Er hätte sich diese Mühe sparen können. Es ist nichts leichter als der Nachweis, daß diese Schillerschen Chöre von den Sophokleischen wesenhaft verschieden sind. Der beste Ausspruch ist der erste Satz der Abhandlung: „Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen." Die Braut von Messina erfüllt diese Forderung im höchsten Maße; in ein Meer von Schönheit und Musik sind diese Verse getaucht, und die Harmonie und Folgerichtigkeit des dramatischen Geschehens in dieser frei erfundenen Fabel sucht in der ganzen dramatischen Literatur ihresgleichen.

Sofort nach Vollendung der Braut wandte sich Schiller neuen Zielen zu. Aus der zeitlosen, antikisierenden Umwelt kehrte er zurück auf den festen Boden der deutschen Landschaft und der deutschen Geschichte und schuf im „Wilhelm Tell" sein volkstümlichstes Werk, das Hohelied der Heimatliebe. Der Stoff hatte einst Goethe beschäftigt; jetzt ermunterte er selbst Schiller, ihn dramatisch auszugestalten. Von den Wegen, die er mit der Braut von Messina beschritten hatte, wandte sich Schiller im Tell wieder ab und kehrte zurück zu der Gestaltenfülle seiner früheren Dramen. Künstlerisch bedeutet der Tell gegenüber der Braut keinen Fortschritt; das Drama besteht eigentlich aus zwei Handlungen, der Verschwörung, die in der Rütliszene ihren Höhepunkt findet, und an der Tell nicht teilnimmt, und dem eigentlichen Telldrama, in dem die Ermordung Geßlers doch eben nicht als eine Tat vaterländischer Notwendigkeit, sondern als eine Verzweiflungstat persönlicher Rache erscheint, und es ist dem Dichter nicht gelungen, die beiden Handlungen, von denen die erste sozusagen im Sande verläuft, zu einer Einheit zu verschmelzen. Darüber vermag das machtvolle Pathos der Dichtersprache nicht hinwegzuhelfen. Das Volksempfinden hat jedoch an diesem künstlerischen Fehler keinen Anstoß genommen. An dem edlen Vaterlands-

gefühl, das in dem unter wesenhaft deutsch empfindenden Menschen spielenden Drama noch ganz anders zum Ausdruck kommt als in der Jungfrau von Orleans, hat der deutsche Sinn stets seine helle Freude gehabt, und in der Schweiz, die der Dichter nie gesehen und doch so herrlich besungen hat, ist das Drama zum Festspiel geworden und hat viel mit dazu beigetragen, in der deutschen Schweiz, jenem abgesplitterten Teile deutschen Landes, der seit Jahrhunderten seine eigene politische Entwicklung genommen hat, das deutsche Volksgefühl wachzuhalten.

Der Tell, 1804 vollendet, ist das letzte Werk, das dem Dichter zu beenden vergönnt war. Die Krankheit, die seit der Mannheimer Zeit sein Leben unterwühlte, gewann mehr und mehr Macht über ihn, und schließlich war die eiserne Willenskraft des Lebenskämpfers ihrem Ansturme nicht mehr gewachsen. Nach dem Tell nahm Schiller ein neues Drama, diesmal aus der vielverschlungenen Geschichte Rußlands, in Angriff. Der „Demetrius" gedieh bis zum zweiten Akte. Da nahm der Tod dem Nimmermüden die Feder aus der Hand. Im Demetrius erblicken wir ehrfurchtsvoll die letzte Gabe, die der Dichter dem Tode abgerungen hat. Am 9. Mai 1805 schloß Friedrich Schiller die Augen nach einem Lebenskampfe, in dem er das Höchste erstrebt hatte und Sieger geblieben war.

XI. Die Romantik.

1. Einleitung.

Klassiker der Kunst sind immer der Abschluß einer Periode. Sie sind gleichsam die Summe und die höchste Entfaltung aller Kräfte ihres Zeitalters, über die hinaus ein weiteres Fortschreiten nicht mehr möglich ist. In diesem Sinne bilden Goethe und Schiller einen Abschluß. Ihr Licht strahlt für die Ewigkeit; eine Dichtung aber, die nicht im Epigonentum stecken bleiben wollte, mußte neue Wege suchen. Solche Wege fand die deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts in dem blühenden Irrgarten der Romantik. Diese Kunstlehre durchdrang das ganze deutsche Denken und Fühlen und hat es aller lauten Gegnerschaft zum Trotz beherrscht bis auf den heutigen Tag. Wie oft ist die Romantik totgeschlagen worden! Immer ist sie, wenn auch in andern Formen, wieder auferstanden. Wie ein Proteus weiß sie den zufassenden Händen zu entschlüpfen, aber ihr Geist ist immer da, ob nun Novalis die „blaue Blume" sucht, ob Heine, der „letzte Romantiker", von ihr sein Bestes empfängt, ob Zarathustra in die Ebene zu den Menschen herabsteigt oder Eduard Stucken sich in die Wunder des heiligen Grals versenkt:

In tausend Formen magst du dich verstecken,
Doch, Allerliebste, gleich erkenn ich dich.

Romantik ist ein schwer deutbarer Begriff, und jede Definition berührt immer nur eine Seite des Ganzen. Das Wort ist älter als die „Romantische Schule". Als man von ihr noch nichts wußte, hat Wieland bereits „den Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land" gesattelt. Das Geheimnisvolle, Jenseitige, das Sehnen nach dem Unerreichbaren, Unendlichen, das Seltsame, sei es in örtlicher oder zeitlicher Ferne Liegende, das Nebelhafte, Zerfließende in Form und Inhalt im Gegensatz zu der klassischen Formstrenge eines Tasso; das ist romantisch. Aber das ist nicht alles. Romantisch ist das Unlogische, Märchenhafte, weshalb das Märchen den Frühromantikern als die höchste Kunstform gilt. Romantisch ist das Schwärmende,

Rauschbegeisterte, das „Dionysische" gegenüber dem „Apollinischen" der klassischen Kunst. Romantisch ist endlich alles, was sich zur Philistrosität des gewöhnlichen Lebens in Gegensatz stellt, bis zu einem gewissen Grade also sogar das Unmoralische. Über vieles sind wir heute hinausgekommen, anderes ist als unverlierbares, selbstverständliches Element in unser Denken eingegangen, und wir ahnen gar nicht mehr, daß diese Empfindungen wenig älter als ein Jahrhundert sind und dem jungen Goethe und dem reifen Schiller gleichermaßen fremd waren.

Die „Romantische Schule" ist keine Dichterschule. Romantik ist überhaupt nicht bloß eine Dichtungsart, sondern eine Kunst- und Weltanschauung. Die Kunst- und Musikgeschichte kennt ebenso ihre Romantik wie die Geschichte der Dichtung; die unserm Herzen am meisten nahestehenden Maler Schwind, Richter, Böcklin und Feuerbach sind aus ihrem Geiste geboren, und am reinsten sprudelt der Quell der Romantik in der deutschen Musik, von dem größten Tondichter, Beethoven, anfangend, über die liebenswerten Gestalten Schuberts, Schumanns und Webers hinweg bis zu dem gewaltigen Musikdrama Richard Wagners. Ja sogar in die strenge Wissenschaft drang sie ein; die germanische Philologie ist ein Kind der Romantik, und ihren Altmeistern, den Brüdern Grimm, verdanken wir die schönste romantische Gabe, die Kinder- und Hausmärchen. Die Romantik war überhaupt keine Bewegung, die von ein paar gleichgestimmten Leuten ins Leben gerufen wurde — sonst wäre ihre Wirkung schwerlich nachhaltiger gewesen als etwa die der Anakreontik —, sondern sie war eine Notwendigkeit, die ihre tiefste Ursache hatte in der Enttäuschung über die trostlose Gegenwart, die der sehnenden Seele den Weg in die ideale Ferne, nach Wolkenkuckucksheim, wies, zugleich aber den denkenden Menschen lehrte, seine Befriedigung in sich selbst zu suchen.

2. Die ältere Romantik.

a) Die beiden Schlegel und Friedrich Schelling.

Die Begründer der Romantik sind die Brüder Schlegel, August Wilhelm (1767—1845) und Friedrich (1772—1829), Neffen des Bremer Beiträgers Johann Elias Schlegel. August Wilhelm kam aus Göttingen, wo er Bürgers Anleitung genossen und aus der Gedankenwelt des Sturmes und Dranges seine ersten Anregungen empfangen hatte. Wenn die Romantik manchmal direkt als Fortsetzung der vorklassischen Sturmzeit erscheint, so ist das auf diese ersten Anfänge romantischen Denkens zurückzuführen. Friedrich dagegen beginnt als begeisterter Verehrer Schillers; ein „Winckelmann der Poesie" zu werden ist sein kühner Jugendwunsch, und in Jena sehen wir die

beiden Brüder an Schillers Seite als scharfsinnige Kunstkritiker, als Mitarbeiter an den Horen und am Musenalmanach. Bald jedoch entwickelte sich Friedrich Schlegel von Schiller weg. Schiller war eine durchaus ethisch gerichtete Persönlichkeit, Schlegel gründete seine Kunstlehre auf eine individualistische Ästhetik unter dem Einfluß der Fichteschen Lehre vom Ich, das aus sich heraus die Welt bildet. Eine überhebliche Rezension der Horen führte den Bruch herbei, und während sich die Romantiker vor Goethes anerkannter Größe stets beugten und insbesondere den Wilhelm Meister als das Idealwerk der Dichtung priesen, wird die Romantik von dem Gegensatze Schlegel-Schiller in ihrer ganzen Entwicklung beeinflußt.

Neben diesem ästhetisch und künstlerisch eingestellten Brüderpaar hat der Philosoph Friedrich Schelling (1775—1854) einen bestimmenden Einfluß auf die Begründung und die erste Entwicklung der Romantik ausgeübt. Er stand in Jena Fichte und den Brüdern Schlegel nahe und hatte seinen Geist an Herderschen und Goetheschen Gedanken geschult. Er stellte zuerst ein System der Naturphilosophie auf, das zwar jeder erfahrungsgerechten Grundlage entbehrte, aber doch intuitiv den kommenden exakten Naturwissenschaften vorgearbeitet hat; später versank er in einer mystischen Theosophie, die so recht dem Geiste der Romantik entsprechend sich in unfaßbare Phantasien verlor. Der leitende Gedanke seiner Philosophie ist die Idee der Einheit alles Seins, der „Identität", die seine Lehre als eine Weiterbildung spinozistischer Denkweise erscheinen läßt.

So steht die ältere Romantik zwischen Dichtung und Philosophie, und nie hat eine Philosophie so unmittelbare Bedeutung für die Gestaltung des Geisteslebens gewonnen wie in jenen Tagen des Ringens um neue dichterische Formen. Man möchte es als eine „romantische Ironie" bezeichnen, daß es Schellings größerem Jugendfreunde Hegel (1770—1831) beschieden war, aus romantischen Anfängen eine Philosophie zu entwickeln, die den Weg über das romantische Denken hinaus eröffnete, während der vierte romantische Philosoph, Arthur Schopenhauer (1788—1860), den man einmal „die Reue der Romantik" genannt hat, seinen Pessimismus entwickelte, der gleichermaßen dem größten Realisten, Friedrich Hebbel, und dem größten romantischen Geiste des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner, die entscheidenden Anregungen ihres Schaffens gab.

b) Tieck und der ältere Berliner Kreis.

Während in Weimar Goethe die reinen Gipfelhöhen apollinischer Kunst erklomm, hatte in Berlin, der vielverlästerten Hochburg Nicolais, ein echtes Berliner Kind, Ludwig Tieck (1773—1853),

aus der aufklärerischen Verflachung heraus den Weg zu einer eigentümlich romantischen Dichtungsart gefunden. Seine Jugenddichtungen tragen den Stempel einer frühzeitig überreizten Phantasie (William Lovell, Ritter Blaubart) und zeigen die Begabung des Dichters für eine ironische Behandlung märchenhafter Stoffe (Peter Leberechts Volksmärchen, Die Schildbürger, Der gestiefelte Kater) durchaus im Sinne romantischer Kunstauffassung. Aber schon in den letztgenannten zeigt sich der Einfluß seines Herzensfreundes Wilhelm Wackenroder, eines schwärmerischen, kunstbegeisterten, frühem Tode geweihten Jünglings. Er ist der Entdecker des deutschen Mittelalters, das ihm in den Gemälden der alten Meister herrlich auferstand, und das im Stadtbilde des alten Nürnberg noch lebendig in die Gegenwart hineinragte. Durch ihn wurde das Mittelalter für die Romantiker das, was Hellas und Rom für die Klassiker waren. Seine „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) sind, noch ehe die „romantische Schule" begründet war, das erste Bekenntnisbuch der Romantik geworden. Bei Wackenroder finden wir aber auch schon die ästhetische Hinneigung zum Katholizismus und seinem mit dem Geiste der Kunst so innig verbundenen Gottesdienst, jene gänzlich undogmatische Neigung, die später so viele Romantiker, allen voran Friedrich Schlegel, wie einst den Haingenossen Stolberg in die Arme der katholischen Kirche trieb. Die erste Frucht von Wackenroders Einfluß auf Tieck ist aber dessen 1798, ein Jahr nach Wackenroders Tode, erschienener Roman „Franz Sternbalds Wanderungen". In der Romanform hat Goethes Wilhelm Meister offensichtlich dieses Werk beeinflußt.

Um Tieck bildete sich in Berlin ein Kreis romantisch gestimmter Personen, die sich in der Opposition gegen Nicolais Aufklärung, ihre Spießbürgerlichkeit und Mittelmäßigkeit, zusammenfanden. Die bedeutendste Erscheinung neben Tieck ist hier der Theologe Friedrich Schleiermacher. Ganz in romantischem Fühlen wurzelnd, hat er sich im Laufe der Zeit weit darüber hinausgehoben. Als Wiedererwecker des religiösen Lebens, als Überwinder der rationalistischen Plattheit und Verkünder der Religion als einer Gefühls- und Herzenssache ist er für die Entwicklung des geistigen Lebens in Deutschland von hervorragender Bedeutung geworden (Reden über die Religion, Monologen); mit Wilhelm von Humboldt und Ernst Moritz Arndt gehört er zu den Erneuerern des deutschen Geistes in schwerster Zeit. Der Berliner romantische Kreis um Tieck erhielt jedoch seine besondere Note durch den Einfluß dreier geistvoller Frauen jüdischer Abstammung: Henriette Herz, die Gattin eines jüdischen Arztes und

Freundin Schleiermachers; Dorothea Veit, die Tochter Moses Mendelssohns und spätere Gattin Friedrich Schlegels; und Rahel Levin, die hochgebildete spätere Gemahlin des Publizisten und Büchersammlers Varnhagen von Ense. Namentlich die letztere schuf in ihrem Salon einen Mittelpunkt geistvollster Geselligkeit, in dem es keinen Unterschied der Stände gab; eine Insel des Geistes inmitten der Brandung des Philistertums.

c) Die Begründung der romantischen Schule.

Im Jahre 1797 unternahm Friedrich Schlegel eine Reise nach Berlin und wurde in dem schöngeistigen Kreise mit offenen Armen aufgenommen. Namentlich zu Schleiermacher trat er in herzliche freundschaftliche Beziehungen. Hier in Berlin vollzog sich die Vereinigung der romantischen Kunstlehre mit der romantischen Dichtung in der „Romantischen Schule". Die Zeitschrift „Athenaeum" (1798—1800) wurde das Organ derselben. Schelling und der schwärmerische Friedrich von Hardenberg (Novalis) schlossen sich dem Kreise an, und was Weimar für die klassische Dichtung war, das wurde eine Zeitlang Berlin für die Romantik. In Jena aber befanden sich die beiden Hauptquartiere nebeneinander, unter dem persönlichen Gegensatz Schiller-Schlegel einander immer feindseliger werdend. So konnte man sich in Schlegels Hause über Schillers Glocke lustig machen: die Verherrlichung bürgerlicher Tüchtigkeit paßte freilich nicht in das romantische Programm.

Die romantische Kunstlehre nimmt nun immer mehr feste Formen an. Nicht das Typische, Schöne, sondern das Individuelle, Charakteristische soll die Dichtung darstellen, und die Aufgabe des Dichters ist es, in sich selbst die Einheit von Leben und Dichten herzustellen, d. h. seine Dichtung selbst zu leben. Der Romantiker dichtet für sich, nicht für die Welt; nicht das Werk, sondern die poetische Stimmung des Dichters ist die Hauptsache. Darum ist der Dichter an kein Gesetz, an keine Form gebunden, darum aber sind auch so viele Werke der Romantiker Fragment geblieben. Und doch hält sich der romantische Dichter als unbedingter Individualist für berechtigt, sich über seinen Stoff zu stellen und nach Lust und Laune alle Wirkung durch die „romantische Ironie" wieder aufzuheben. Dieses Kunstmittel, mitten im Werke persönlich hervorzutreten und sich und sein Werk zu ironisieren, braucht der Romantiker als Gegenmittel gegen das verzehrende Sichversenken in die Fülle des romantischen Empfindens; es löst den Dichter wieder von seinem Werke los und gibt ihn dem realen Leben zurück: Novalis, der dieses Mittel verschmähte, verzehrte sein phantasiedurchtränktes

Dasein an dem hemmungslosen Nacherleben seiner Dichtung. Den Klassikern wird das Erleben zur Dichtung, den Romantikern die Dichtung zum Erleben. Dadurch erhält die Dichtung der Klassiker ihre ewige, innere Wahrheit, die der Romantiker die Gezwungenheit, Unwahrheit und Lebensferne, die uns den Genuß oft so schwer beeinträchtigen.

d) Friedrich Hölderlin und Jean Paul.

Ein unbefangenes ästhetisches Urteil muß zugeben, daß die Dichtungen der Frühromantik der anspruchsvollen Kunstlehre nicht gerecht werden. Die Romantische Schule hat mit ihrem Geiste das ganze 19. Jahrhundert wie mit einem Sauerteig durchsetzt; sie selbst hat nichts hervorgebracht, was heute noch wirklich lebendig wäre. Wenn wir die Leistungen der Romantiker betrachten, so müssen wir ihnen zwei Persönlichkeiten voranstellen, die, der Romantik innerlich verwandt, doch nie zur eigentlichen Romantischen Schule gehört haben: der Schwabe Friedrich Hölderlin (geb. 1770) und der Franke Johann Paul Friedrich Richter, als Dichter Jean Paul genannt (geb. 1763 in Wunsiedel, gest. 1825 in Bayreuth). Der erstere gehört zu den tragischsten Gestalten der deutschen Literaturgeschichte. Er ist nicht eigentlich ein Romantiker, das Griechentum umfaßt er mit inbrünstiger Liebe, und so steht er den Klassikern näher; aber in seinem Herzen lebt ein Empfinden, das ihn doch den Romantikern innig verwandt zeigt. An dem Widerspruch zwischen klassischem Gefühl und romantischem Empfinden zerbrach seine Seele. Im Jahre 1806 erlag der Unglückliche im Kampfe mit den Dämonen seines Herzens, und erst 184[illegible] erlöste ihn der Tod aus völliger geistiger Umnachtung. Sein Hauptwerk ist der Roman „Hyperion", die Tragödie eines modernen griechischen Freiheitskämpfers, der in seinem Vaterlande Althellas wiederaufrichten will und an den Widerständen des Lebens Schiffbruch leidet. In die hellenische Gedankenwelt führt das unvollendete Drama „Der Tod des Empedokles", eine Verherrlichung des Weisen, der, von seinem Volke unverstanden, sich dem freiwilligen Opfertode für seine Götter in den Flammen des Ätna weiht. Die schönste Gabe seines reichen Gemüts bietet der Dichter jedoch in seiner Lyrik, die aus seiner hoffnungslosen Liebe zu der Mutter eines seiner Zöglinge, der als Diotima — der Name stammt aus Plato — schon im Hyperion verherrlichten Frau Gontard aus Frankfurt, quillt. In strengen klassischen Formen entströmt die Leidenschaft dem Dichterherzen, bis dieses Herz am Widerstand der Welt zerbricht, ohne daß die Wohltat des Todes ihm die Erlösung bringt, die er seinem Empedokles zugedacht hatte.

Hölderlin war auch im Roman und im Drama eine durchaus lyrische Natur. Der Abgott der Romanleser und -leserinnen seiner

Zeit war dagegen Jean Paul, der zweite dieser „Nebenromantiker“. Formlosigkeit, Satire und Übermaß des Gefühlslebens vereinigen sich in seinem Schaffen zu echt romantischen Gebilden, die das Entzücken der Zeitgenossen erregten und sogar den Ruhm Goethes und Schillers zeitweise in den Schatten stellen konnten. Der Gegensatz des idealistischen Träumers und des Weltkindes ist das Leitmotiv seiner beiden Hauptwerke, des „Titan“ und der „Flegeljahre“. In seinen zahlreichen Romanen und Novellen sind unter vielen Schlacken herrliche Schönheiten verborgen, und seine kleineren Erzählungen, wie die Geschichte des „Schulmeisterlein Wuz in Auenthal“, der sich nach den Titeln in den Meßkatalogen selbst eine Bibliothek zusammenschreibt, weil ihm das Geld fehlt, die Bücher zu kaufen, und die köstliche Humoreske „Katzenbergers Badereise“ lesen wir heute noch mit stillem Behagen. Das Gemütvolle, Sinnige, das wir mit Recht als ganz besonders deutsch empfinden, hat in ihm seinen ersten Verkünder gefunden, und der gemütvollste deutsche Erzähler, Wilhelm Raabe, hat sein Bestes von ihm gelernt. Eine Verbindung von Wehmut und Heiterkeit in der Betrachtung des Lebens, sowie ein inniges Verstehen derer, die geistlich arm sind, ist der Grundzug seines Wesens; von ihm stammt das schöne Wort, daß der Humor ein Lächeln unter Tränen sei, und aus der tiefen Liebe des Herzens hat er den Ausspruch geprägt: „Trocknet die Tränen der Kinder ab; viel Regen ist den Blüten schädlich.“

e) Die Dichtungen der ersten Romantiker.

Gegenüber diesen beiden Vorläufern ist über die dichterischen Leistungen der Häupter der Schule, der Brüder Schlegel, wenig zu sagen. August Wilhelm führt als Dichter noch ein kümmerliches Dasein in einigen lyrischen Gedichten, von denen die Ballade „Arion“ am bekanntesten ist. Der Schwerpunkt seines Wirkens liegt neben den Aufsätzen im Athenaeum in den Berliner „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ und in den Wiener „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“. Friedrich Schlegels Tragödie „Alarcos“ wurde bei der Aufführung in Weimar vom Publikum ausgelacht, so daß Goethe im Theater entrüstet Ruhe gebieten mußte, und sein Roman „Lucinde“ (1799) ist ein von schwüler Sinnlichkeit durchtränktes Gebilde, das auch die Apologie des Freundes Schleiermacher („Vertraute Briefe über Lucinde“) nicht retten konnte, ein rechtes Musterstück der ungesunden Einstellung der Romantiker den ethischen Problemen gegenüber. Auch bei ihm steht der Kunstrichter und Gelehrte über dem Dichter. Seine Schrift „Über die Sprache und Weisheit der Inder“, die ganz aus dem

Drang in die romantische Ferne entstanden ist, hat erst das wissenschaftliche Interesse für das Wunderland in Deutschland erweckt und der indologischen Wissenschaft den Weg gewiesen. Der bedeutendste Dichter unter den Romantikern ist der frühverstorbene Novalis (1772—1801), eine reine, edle, schwärmerische Natur, Hölderlin geistesverwandt, am Schmerz über den Tod der schwärmerisch geliebten Braut sich verzehrend und frühem Tode geweiht. Seine Lyrik ist voll unendlicher Zartheit und tiefen Gehaltes, wohltuend abstechend von dem oft recht öden Wortgeklingel der andern Romantiker, innige Frömmigkeit spricht aus seinen Liedern, die sogar in unsere Kirchengesangbücher Eingang gefunden haben („Wenn ich ihn nur habe“, „Wenn alle untreu werden“). Sein Hauptwerk, der Roman „Heinrich von Ofterdingen“, blieb unvollendet. In ihm ist der Geist der Romantik am reinsten und schönsten erblüht; die „blaue Blume“, die der träumerische Jüngling sucht, ist das Symbol der romantischen Sehnsucht geworden, deren Erfüllung der Dichter schuldig blieb und schuldig bleiben mußte, wie die Erfüllung des höchsten Sehnens überhaupt jenseits des irdischen Lebens liegt.

Eine robustere Natur ist der Vierte im Bunde, Ludwig Tieck, der, nachdem er durch die Bekanntschaft mit den Schlegel sein richtiges Fahrwasser gefunden hatte, sich geradezu zum Agenten der Romantik entwickelte. Von seinen zahlreichen Dichtungen nach dem Franz Sternbald ist vor allem das Drama „Kaiser Oktavianus“ (1804) zu nennen, dessen Einleitung, der „Aufzug der Romanze“, mit den vielzitierten Versen:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!

zum Hohenliede der Romantik geworden ist. Das geschlossenste seiner Werke ist die unvollendete Novelle „Der Aufruhr in den Cevennen“ (1826), eine packende Darstellung der furchtbaren Glaubenskämpfe der Albigenserzeit. In seinem letzten Lebensabschnitt — seit 1819 lebte er in Dresden — trat in seinem Schaffen der Dichter in den Hintergrund; dafür entfaltete er eine rege Tätigkeit als Kritiker und Dramaturg. Im allgemeinen muß bei aller Hervorhebung seiner Bedeutung doch gesagt werden, daß sein Können seinem Wollen nicht ganz entsprach. Gern hätte er eine Rolle gespielt wie der alte Goethe; schließlich ist er für die Romantik aber doch beinahe das geworden, was für die Aufklärung Gottsched war.

Der größte Gewinn der älteren Romantik ist die endgültige und dauernde Eroberung Shakespeares für das deutsche Geistesleben durch die Schlegel-Tiecksche Übersetzung. Der romantische Zug in

die Ferne rief früh schon die Übersetzungstätigkeit der Romantiker wach. Die Großen der spanischen Literatur taten es ihnen besonders an, Calderon wurde von A. W. Schlegel, Cervantes von Tieck übersetzt. Durchschlagend war jedoch erst die Übersetzung von neun Dramen Shakespeares im Versmaß der Urschrift, die 1797 begonnen und bis 1810 durchgeführt wurde. Das war Geist vom deutschen Geiste, was der Romantiker hier aus der Ferne heimholte, und insofern ist die Einfügung Shakespeares in die deutsche Literatur eine nationale Tat zu nennen. Die Übersetzung wurde dann unter Tiecks revidierender Oberleitung von seiner Tochter Dorothea Tieck und dem Grafen Wolf Baudissin weitergeführt, und im Jahre 1833 konnte der vollständige Shakespeare in der sogenannten Schlegel-Tieckschen Übersetzung dem deutschen Volke vorgelegt werden. Damit waren die Prosaübersetzungen von Eschenburg und Wieland veraltet, und Shakespeare hatte in Deutschland seine klassische Form erhalten, die auch durch flüssigere und philologisch korrektere Übersetzungen der neueren Zeit nicht verdrängt werden konnte.

3. Die jüngere Romantik.

a) Der Kreis um Brentano und Arnim.

Die Begründer der Romantischen Schule hatten die romantische Kunst- und Lebensanschauung geschaffen; zur vollen dichterischen Ausgestaltung kam sie jedoch erst in der jüngeren Romantik, die im ganzen etwa zehn Jahre jünger, die Gedanken der älteren aufnahm und sie erst recht dem ganzen deutschen Volke zugänglich machte. Es ist im Gegensatz zur älteren Romantik ein lose zusammenhängender Kreis vorwiegend süddeutschen Einschlags, der aber bald wieder in Berlin seinen Hauptsitz findet. Eine „Schule“, wie die ältere Romantik, ist es nicht mehr. Das Bindeglied bildet noch immer Tieck, der „Vater der Romantik“, auch als mit zunehmendem Alter der romantische Sturm in seinem Herzen immer mehr zur Ruhe kam.

Der Geburtsort der jüngeren Romantik ist Heidelberg. Hier fand sich im Jahre 1805 ein altes Freundespaar wieder, der Frankfurter Clemens Brentano (1778—1842) und der Märker Ludwig Achim von Arnim (1781—1831). Der erstere, Enkel von Wielands Freundin Sophie von Laroche, der Sohn jener Maximiliane Brentano, die in der Entstehungsgeschichte von Goethes Werther eine Rolle spielt, ist der blühendste Verkünder der Romantik mit all ihren Schönheiten und ihren Fehlern; neben ihm steht der ruhigere märkische Junker, dessen reiche Dichtergabe leider nur so oft in der erschreckenden romantischen Formlosigkeit unterging. Zu ihnen gesellte sich als dritter der

Koblenzer Josef Görres (1776—1848), eine feurige Kämpfernatur, dem durch die französische Revolution und die französische Besetzung seines Vaterlandes das Gefühl für deutsches Wesen und deutsche Größe aufgegangen war. Er erweckte durch sein Buch „Die teutschen Volksbücher" (1807) das Interesse für diese verachtete Literaturgattung von neuem, wie überhaupt für die deutsche Vorzeit, und dankbar erkennen wir in Görres einen der Begründer des deutschen Patriotismus. Später ist er andere Wege gegangen. Mit gleichem Eifer setzte er sich für die Ansprüche der Ultramontanen ein, und das katholische Deutschland verehrt in ihm einen seiner Vorkämpfer. Uns allen ist seine edle, ehrliche Gestalt ein Beweis, daß kirchlich-römisches und völkisch-deutsches Empfinden sich sehr wohl vereinigen lassen.

Die Frucht der romantischen Bestrebungen der beiden Freunde Brentano und Arnim ist die Wiederbelebung des deutschen Volksliedes in der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" (1806—08). Ein lange verschütteter Quell der Schönheit wurde hier wieder zugänglich gemacht. Den weltbürgerlichen Stimmen der Völker Herders setzten die Romantiker hier ein Werk entgegen, aus dem uns das deutsche Gemüt in seiner ganzen Innigkeit entgegenstrahlt. Der Wiedererweckung alten verschollenen Volksgutes sollte auch die Zeitschrift dienen, die Arnim im Sommer 1808 unter dem Titel „Zeitung für Einsiedler" (später in Buchform mit dem Titelzusatz „Trösteinsamkeit" erschienen) herausgab. Mitarbeiter dieser Zeitschrift waren auch die Brüder Grimm (Jakob 1785—1863, Wilhelm 1786—1859), die damit den Bund zwischen Romantik und Wissenschaft begründeten. 1812 erschienen die „Kinder- und Hausmärchen", die diesen köstlichen Schatz zum erstenmal in seiner Reinheit, ohne überlegene satirische Nebenabsichten, erstehen ließen. Ihnen reihten sich 1816 die „Deutschen Sagen" an.

Im Jahre 1809 trafen sich Arnim und Brentano wieder in Berlin, und die alte Hochburg der Romantik trat damit wieder in den Vordergrund. Hier trat ihnen ein alter Heidelberger Freund, der Schlesier Joseph Freiherr von Eichendorff (1786—1855) wieder nahe, vor allem aber wurde der Bund gefestigt durch Arnims Vermählung mit Brentanos Schwester Bettina, der künstlerisch hochbegabten, leidenschaftsdurchglühten Verehrerin Goethes, die als Kind zu den Füßen der Frau Rat gesessen und mit brennenden Backen ihren Erzählungen von dem großen Sohne gelauscht hatte. Sie war dann nach Weimar gekommen und hatte dem Olympier ihre ganze glühende Verehrung entgegengebracht, die auch nicht nachließ, als Goethe nach einem törichten Zank, den sie mit Christiane vom

Zaune brach, ihr ein für allemal sein Haus verbot. Sie hat in dem wundervollen Buche „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde", in dem sie drei Viertel Dichtung mit einem Viertel Wahrheit mengt, Goethes Mutter und Goethe selbst zum erstenmal in der Verklärung gezeichnet, in der sie seither vor unserm Auge stehen. Später veröffentlichte sie noch einmal ein Briefbuch, „Clemens Brentanos Frühlingskranz", ihren Jugendbriefwechsel mit dem Bruder, ein wunderbar zartes Denkmal schwärmerischer geschwisterlicher Liebe.

Von den Dichtungen der beiden Freunde und Schwäger ist wenig lebendig geblieben. Der begabtere, phantasievollere ist Brentano, aber die auf die Spitze getriebene Formlosigkeit der Romantik hat auch den meisten seiner Werke den Stempel der Ungenießbarkeit aufgedrückt. Das gilt vor allem von dem Roman „Godwi" (1801), der geradezu der Typus aller romantischen Unart geworden ist. Seine „Romanzen vom Rosenkranz", eine Verherrlichung der Macht des Gebetes über den Fluch der Geschlechter, sind Bruchstück geblieben. Reine Freude dagegen haben auch wir noch an einigen kleineren Erzählungen, der erschütternd tragischen Novelle „Vom braven Kasperl und dem schönen Annerl", der packenden Erzählung „Die drei Nüsse" und dem entzückenden, mit der romantischen Ironie köstlich spielenden Märchen „Gockel, Hinkel und Gackeleia". Sein Bestes gibt er in seiner Lyrik. Brentano ist der Entdecker des deutschen Rheins und seines poetischen Zaubers, und die Erzählung von der Lorelei, der Zauberin des Rheins, ist seine Erfindung, das einzige Mal in unserer aufgeklärten neuen Zeit, daß die freie Schöpfung eines Dichters ohne irgendwelche alte Tradition zur Volkssage geworden ist: gewiß ein Zeichen für die Macht des romantischen Geistes in unserm Vaterlande. Und wenn wir Deutschen mit allen Fasern unsers Herzens am deutschen Rhein hängen, so ist dies das Erbe der Romantik und ihrer Begeisterung für die Schönheit der deutschen Heimat, aus der das gemeinsame deutsche Vaterlandsgefühl hervorgewachsen ist. Aus dieser Empfindung heraus ist 1840 Schneckenburgers Wacht am Rhein entstanden, das Trutzlied, mit dem die deutschen Krieger von 1870 in den Kampf zogen, und das — so hoffen wir zuversichtlich — dermaleinst ein entsühntes Geschlecht am Rheine wieder singen wird.

Die romantische Formlosigkeit wurde auch Achim von Arnim zum Verhängnis. Sein Hauptwerk, der Roman „Die Kronenwächter", ist wie das Brentanos Fragment geblieben. Er ist eine Verherrlichung des Traumes von alter Hohenstaufenherrlichkeit, die der Dichter schließlich im geistigen Deutschland wieder erstehen lassen will. Was davon fertig geworden ist, gehört allerdings zu

den besten Darstellungen spätmittelalterlichen Lebens, die unsere Literatur überhaupt besitzt. Seine übrigen Werke, der Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores", und das merkwürdige Gebilde „Halle und Jerusalem" (eine Ahasverdichtung, halb Roman, halb Drama) interessieren nur den Literarhistoriker.

Lebendiger ist uns Eichendorff geblieben, nicht so sehr in seinem großen Roman „Ahnung und Gegenwart" (1812), der kühn in die napoleonische Gegenwart greift, als vielmehr mit seinen kleineren Erzählungen („Aus dem Leben eines Taugenichts", die von zartestem Duft übersponnene Geschichte eines romantischen Sonnenkindes) und vor allem in seinen Liedern, von denen viele zu Volksliedern geworden sind („In einem kühlen Grunde" u. a.). Ihm ist die Welt in Schönheit getaucht, und auch wo er, wie in der Novelle „Schloß Durande", die Töne herbster Tragik erklingen läßt, verleugnet er nicht diese Stimmung seines Dichterherzens. Seine Poesie gleicht dem Sonnenstrahl, der durch das Laubdach des Waldes dringt, und noch heute sehen wir die Romantik am liebsten mit Eichendorffs Augen an. Eichendorff hat sich über das Gebiet der Dichtung hinaus einen Namen gemacht durch seine literarhistorischen Arbeiten, in denen er die deutsche Dichtung unter dem Gesichtswinkel einer streng katholischen Frömmigkeit, die ihm eine reine und darum von unduldsamer Engherzigkeit freie Herzenssache war, betrachtete. Unvergängliche Verdienste hat sich endlich der Romantiker um die Wiederherstellung der Marienburg in Westpreußen, des Wahrzeichens deutscher Kulturüberlegenheit im Weichsellande erworben und dadurch sein Lebenswerk durch eine nationale Tat gekrönt.

b) Heinrich von Kleist.

Eichendorffs fruchtbarstes dichterisches Wirken fällt in die Zeit, als die Romantik bereits im Niedergang begriffen war, so daß man ihn als einen Spätling zu betrachten gewohnt ist, trotzdem er mit seinem ganzen Wesen in ihrer Blütezeit wurzelt. Wir können jedoch in den vielverschlungenen Erscheinungen der Romantik die Zeitfolge nicht streng innehalten und kehren uns zu dem größten, ja man darf sagen einzigen Dramatiker der romantischen Zeit, der im Kampfe mit den Dämonen seines Innern erlag, zu dem größten Lebensverfehler der deutschen Dichtung, Heinrich von Kleist (1777—1811). Der erschütternde Ausgang seines Lebens ist von jeher wie eine Tragödie von Shakespearescher Größe empfunden worden; der gewaltigen Wucht seiner Dichtungen hat erst eine

spätere Zeit gerecht werden können. Ein Sproß der altpreußischen Soldatenfamilie, aus der schon Ewald von Kleist, der Freund Lessings, hervorgegangen war, hatte er, von dem öden Gamaschendienst angewidert und vom höchsten dichterischen Streben beseelt, als Leutnant seinen Abschied genommen und in einem abenteuerlichen Leben, unter mehrfachen dramatischen Versuchen hin- und herschwankend zwischen Hoffnung und trostloser Verzweiflung, seine Kräfte im Kampfe mit der Alltäglichkeit aufgerieben. An dem stürmischen Wollen, hinter dem das Vollbringen so oft zurückblieb, verzehrte sich sein unersättliches Gemüt, und so warf er in einem Verzweiflungsanfall das Drama, das sein Lebenswerk werden sollte, und mit dem er „Goethe den Kranz von der Stirne reißen“ wollte, den „Robert Guiscard“, in die Flammen. Nur die Einleitungsszene ist erhalten und läßt uns die Größe des Ganzen ahnen. Im Jahre 1807 kam er nach Dresden und machte dort die Bekanntschaft Tiecks, durch den er den Kreisen der Romantiker nahetrat. Ein Journal, der „Phoebus“ (1808), sollte hier seinem Dasein den materiellen Rückhalt geben. Der Versuch schlug fehl, ebenso wie ein späteres journalistisches Unternehmen, die „Berliner Abendblätter“. Die kurze Dresdner Episode ist jedoch der Lichtpunkt in dem sonst so verdüsterten Leben, und ihr verdanken wir es, daß die tragischste Gestalt der deutschen Dichtung ihr eines der ganz wenigen Lustspiele geschenkt hat, die wir als wahrhaft klassisch neben Lessings Minna stellen können: „Der zerbrochene Krug“. Es ist das einzige Drama, das zu Lebzeiten des Dichters über die Bühne ging; 1808 wurde es in Weimar aufgeführt und — nicht ohne Goethes Schuld — infolge der verfehlten Inszenierung ausgepfiffen. In demselben Jahre erschien auch das bereits im Phoebus bruchstückweise mitgeteilte Trauerspiel „Penthesilea“, eine bis dahin unerhörte Darstellung des Pathologischen in der Menschenseele, das nur zu sehr in Kleists eigenem Wesen begründet war. Zu dem innerlich und äußerlich verfehlten Dasein trat noch der Schmerz über die Schmach seines Vaterlandes, und der wilde Haß gegen den Unterdrücker Napoleon ballte sich zusammen in dem aufpeitschenden Drama „Die Hermannsschlacht“, das in geradezu grandioser Ungeschichtlichkeit das deutsche Volk zum Kampfe gegen seine eigene Schande wachrüttelt. Man könnte es ein Schlüsseldrama nennen, wenn es nicht eben doch ein Kunstwerk wäre. Auch hier streift er, wie in der Penthesilea, die Grenze des Sexualpathologischen, das nur höchste Kunst zu adeln vermag und das in jenen empfindsamen Zeiten die beiden Dramen völlig unmöglich machte. Die reinsten Erzeugnisse seiner dramatischen Muse sind die beiden letzten Dramen, „Das Käthchen von Heilbronn“ und „Der Prinz von Homburg“.

Das erstere ist ein echtes Kind der Romantik, im Gewande eisenklirrender Ritterzeit ein Hoheslied hingebender Liebe, wie sie Kleist sich wünschte und wie er sie nie im Leben fand. Der Prinz von Homburg ist eine Charaktertragödie, wie sie nur ein Dichter schreiben konnte, dem nichts Menschliches fremd geblieben war; das Bild eines Helden, der sich selbst bezwingt, und dessen Heldentum darum so hell erstrahlt, weil er, der Lebenglühende, das stärkste urmenschliche Gefühl, die Todesfurcht, an sich selbst erlebt und überwunden hat. Eine Tragödie ist das Stück trotz des versöhnenden Ausgangs und trotz des sieghaft verheißenden Schlußwortes: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!"

Um Kleists dramatisches Schaffen rankt sich ein Kranz von Erzählungen, von denen die Tragödie des Rechtsbewußtseins „Michael Kohlhaas" die deutsche Meisternovelle genannt werden kann. Es ist eine Erzählung von so ursprünglicher Kraft, daß man beim Lesen gar nicht empfindet, wie nahe das Motiv des Mannes, der aus beleidigtem Rechtsgefühl zum Räuber wird, mit Schillers Karl Moor verwandt ist. Hier wie im Käthchen und im Prinzen von Homburg und in mehreren kleineren Novellen gibt Kleist dem Hange zum Geheimnisvollen, Schlafwandlerischen, Unbewußten nach, wodurch er der Wirkung nicht immer nutzt, aber doch seine Verwandtschaft mit der Romantik zeigt, so sehr er auch in der Dichtung oftmals eigene Wege geht.

Herb, wie seine dramatische Dichtersprache, ist auch seine wenig umfangreiche Lyrik. Eine Huldigung an die unglückliche Königin Luise strahlt aus ihr hervor wie ein heller Edelstein. Beim preußischen Hofe hoffte er überhaupt Verständnis und Förderung zu finden, aber auch hier erlebte er eine schwere Enttäuschung. Man vertrug es nicht, im Prinzen von Homburg einen Hohenzollern in Todesfurcht dargestellt zu sehen. Als dann auch die Abendblätter nur einen Mißerfolg brachten, brach der Dichter im Kampf mit dem Leben zusammen. Am 21. November 1811 ging er zusammen mit einer schwärmerischen Verehrerin, Frau Henriette Vogel, der einzigen Frau, die ihn — abgesehen von der mit hingebender Liebe für ihn sorgenden Schwester Ulrike — verstand oder zu verstehen glaubte, am Ufer des kleinen Wannsees bei Berlin in den Tod. Dort ruht er an der Seite der Gefährtin, an einsamer Stätte, vor der das laute Getriebe der Weltstadt ehrfürchtig haltmacht: Preußens größter Dichter, den eine verständnislose Zeit in Verzweiflung verkommen ließ.

c) Die Dichter der Befreiungskriege.

Zur Verdüsterung von Kleists unglücklichem Seelenleben haben die trostlosen napoleonischen Zustände wesentlich mit beigetragen, sie haben aber auch seinem Dichten die bestimmende Richtung gegeben.

Die Romantik hatte das deutsche Empfinden geweckt, und unter dem Drucke der Franzosenzeit besannen sich die Deutschen, eigentlich zum erstenmal in der Geschichte des deutschen Volkes, auf ihr Volkstum und seinen Wert, und als die „große Armee" Napoleons in Rußland ein fürchterliches Ende fand, flammte das Vaterlandsempfinden zuvörderst in dem am meisten zertretenen Preußen, aber auch anderwärts in deutschen Landen mächtig auf und riß den gutmütigen, aber willensschwachen Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. mit in die nationale Erhebung hinein. Aus diesem Geiste heraus erwuchs die Dichtung der Befreiungskriege, in der die romantische Sehnsucht nach deutscher Herrlichkeit plötzlich ein reales Gegenwartsziel vorfand. Großes hat sie nicht geschaffen, aber sie hat dem deutschen Volke dichterische Weisen gesungen, die ihm unverlierbar geworden sind. An erster Stelle steht hier Theodor Körner, der Sohn von Schillers Freunde. Der Heldentod im Lützowschen Freikorps hat das Andenken des jungen, begeisterten Sängers verklärt, der eine glänzende Zukunft als Theaterdichter in Wien im Stich ließ, um für Deutschlands Freiheit zu kämpfen und zu sterben, während sein sächsisches Vaterland noch in der Rheinbundschande in vorderster Reihe stand. Die Kriegsgesänge des Gefallenen gab sein Vater im Jahre 1814 unter dem Titel „Leyer und Schwert" heraus; mit ihnen hat der Dichter sich ins Herz des deutschen Volkes, insbesondere der deutschen Jugend gesungen. Von seinen Dramen, durchweg nachempfundenen Anfängerarbeiten, ist nur der „Zriny" lebendig geblieben, nicht um seines Kunstwertes willen, der sehr gering ist, sondern wegen des stofflichen Gehalts, der in der Verherrlichung des Opfertodes fürs Vaterland wie eine Vorahnung des Heldenschicksals des Dichters selbst empfunden wird. Neben Körner steht der fromme und milde Max von Schenkendorf, in dem die Vereinigung romantischen Empfindens mit der Vaterlandsbegeisterung der Befreiungskriege am klarsten in Erscheinung tritt („Freiheit die ich meine"). Als dritter ist Friedrich Rückert mit seinen „Geharnischten Sonetten" zu nennen, der uns in anderm Zusammenhang wieder begegnen wird. Auch die alte Generation trat mit den Brüdern Stolberg wieder auf den Plan, die jetzt endlich für die Freiheitsschwärmerei ihrer Jugend einen würdigen Gegenstand gefunden hatten. Hoch über allen diesen Sängern aber steht die prächtige Gestalt des Herolds des deutschen Gedankens Ernst Moritz Arndt (1769—1860). Von seinen Liedern sind eine ganze Reihe zu Volksliedern geworden: „Was ist des Deutschen Vaterland?" „Was blasen die Trompeten", „Sind wir vereint zur guten Stunde", und vor allem das Lied, das zum Trutzlied in unsern Tagen geworden ist, „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine

Knechte!" Von höchster Bedeutung aber, wichtiger als seine Dichtungen, sind seine Prosaschriften, der kühne Weckruf an das deutsche Volk „Vom Geist der Zeit" (1806), der mit Fichtes Reden an die deutsche Nation zu den Grundlagen der deutschen Erneuerung gehört, und die mannhafte Flugschrift „Der Rhein Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze" aus dem Jahre 1813. In der kläglichen Zeit der Reaktion, die auf die ruhmvollen Kriege folgte, hatte er wie so viele aufrechte und freiheitsliebende Männer schwer unter den unwürdigen Demagogenverfolgungen zu leiden, bis ihn König Friedrich Wilhelm IV. wieder in seine Bonner Professur einsetzte. Hier hat er, von ganz Deutschland verehrt und geliebt, in tätiger Anteilnahme an den Geschicken des Vaterlandes gelebt, bis er im ehrwürdigen Patriarchenalter von 90 Jahren die Augen schloß. Er war der getreue Eckart seines Volkes, und es ist zum großen Teil sein Verdienst, daß im Bewußtsein des anständigen Teiles unseres Volkes das Vaterlandsgefühl zu einem untrennbaren Bestandteil des sittlichen Empfindens geworden ist.

d) Die Schicksalstragödie und der jüngere Berliner Romantikerkreis.

Wir kehren zurück zur eigentlichen Romantik. Während Kleists Edelsteinen die Bühne verschlossen blieb, errang ein begabter, aber zuchtloser Talmidichter, der Königsberger Zacharias Werner (1768—1823) mit einem verzerrten Lutherdrama „Martin Luther oder die Weihe der Kraft" und andern Kulissenreißern laute Erfolge. 1809 entstand der berüchtigte Einakter „Der 24. Februar", in dem das blinde Schicksal das einzig bewegende Moment bildet, während die Charaktere der Personen völlig bedeutungslos bleiben. Das Stück rief die Flut der sogenannten Schicksalstragödien hervor, die geschmackverderbend über alle Bühnen rasten (Adolf Müllners „Schuld" ist die berüchtigtste) und denen sogar Grillparzer, der größte österreichische Dichter, in seinem Erstlingswerke „Die Ahnfrau" verfiel. Die Schicksalstragödien sind eine romantische Verirrung, die aber schließlich der ganzen Romantik in ihrem Ansehen unendlich geschadet hat.

Endlich ist noch ein romantischer Kreis zu nennen, der, den Häuptern der Romantik nahestehend, sich in Berlin um die Person des Kriminalrats Hitzig gruppierte. Als erster ist der liebenswürdige Friedrich Baron de la Motte-Fouqué zu erwähnen, ein Romantiker von reinstem Wasser, in dessen Werken Recken und Ritter, Edeldamen und Elfen, Wunderdinge und Zauberwelten durcheinanderwirbeln. Von seinen zahlreichen Mären ist nur die anmutige Erzählung „Undine" lebendig geblieben, und auch dies wohl hauptsächlich

durch die Lortzingsche Opernbearbeitung, die mit unverwüstlicher Frische, wie alle Werke dieses liebenswerten Musikanten, über unsere Bühnen geht. Bedeutender ist sein Freund Adalbert von Chamisso (1781—1838), ein geborener Franzose, der durch die französische Revolution entwurzelt zum Deutschen wurde und der deutschen Literatur ein Meisterstück schenkte, das, in alle Kultursprachen übersetzt, wie einst Goethes Werther den Ruhm des deutschen Schrifttums in alle Lande trug. Es ist dies „Peter Schlemihls wundersame Geschichte" (1813), die Erzählung von einem Manne, der dem Teufel seinen Schatten verkauft, von seinem Elend und seiner inneren Läuterung. Der Dichter schrieb sich das Märchen selbst zum Trost in der Gewissensqual, in die ihn, den Franzosen, der doch ein guter Preuße geworden war, der Krieg gegen Frankreich versetzte. Er suchte und fand den Frieden des Herzens auf einer Weltreise, die er 1815 unternahm. Hier erregte der Anblick einer unbewohnten Felseninsel im Stillen Ozean in ihm die großartige Vision eines auf eine solche Insel Verschlagenen, der er in der Terzinendichtung „Salas y Gomez" erschütternden Ausdruck verlieh. In seiner Balladendichtung liegt das Grausige neben dem Ironischen; innigstes Empfinden zeigt sein lyrischer Zyklus „Frauenliebe und Leben". Alles in allem ist dieser Franzose, der zeitlebens mit der deutschen Sprache in einem nie ganz ausgeglichenen Kampfe lag, einer der liebenswertesten deutschen Dichter geworden.

Das größte Talent in dem Hitzigschen Kreise war der Königsberger Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822). Er war eine hochbegabte Natur, als Dichter, Komponist und Maler tätig, und von allen Künsten hat die Musik seinem Herzen am nächsten gestanden. In ihm hat die romantische Neigung zum Seltsamen unter dem Einfluß einer vernachlässigten Erziehung, alkoholisch überreizter Phantasie und trüber Lebensschicksale eine entschiedene Wendung zum Unheimlichen, Spukhaften und Gräßlichen genommen, und so ist er der Repräsentant dessen, was man die „Nachtseite der Romantik" genannt hat. Er ist der persönlichste von allen Romantikern. In der Figur des Kapellmeisters Kreisler, seiner genialsten Schöpfung, die durch eine ganze Reihe seiner Werke geht, hat er sich selbst gezeichnet, allerdings geschaut in dem Hohlspiegel der bittersten Ironie und Selbstzerfleischung, und wie aus dieser Gestalt, so erscheint uns aus vielen andern seiner Gestalten der Dichter selbst in seltsamer Verzerrung. Das Spukhafte liegt bei ihm stets neben dem Alltäglichen, oder vielmehr das eine geht in dem andern auf; wie sein Archivar Lindhorst im „Goldenen Topf" den gewöhnlichen Menschen als trockener Beamter, dem hellsehenden Träumer aber in seiner wahren Natur als mächtiger Geister-

fürst erscheint, so ist auch Hoffmann tagsüber ein untadelhafter Beamter — mannhaft wahrte er seine richterliche Unabhängigkeit gegenüber der Demagogenriecherei des Metternichschen Systems —, nachts aber entführte ihn der Dämon Alkohol in Lutter und Wegners Weinstube in Berlin in die Gefilde seiner bizarren Kunst, die ihm der wahre Inhalt des Lebens war.

In dem Kreis um Hitzig lernte er Chamisso und Fouqué kennen, dessen Undine er zu einer mit Unrecht über Lortzings volkstümlichem Werke vergessenen Oper gestaltete. Die Zusammenkünfte nannte man nach einem polnischen Kalenderheiligen „Serapionsabende", und ihnen widmete er seine ansprechendsten Erzählungen, die er in der Rahmenerzählung „Die Serapionsbrüder" vereinigte. Ein Meisterwerk aus dieser Reihe ist die Erzählung „Das Fräulein von Scudéry", in der das Pathologische mit einer künstlerischen Kraft bewältigt ist, wie wir sie in gleichem Maße sonst bei Hoffmann selten finden. In dem unvollendeten „Kater Murr", dem persönlichsten seiner Werke, in dem nach echt romantischer Technik in die Kapitel der Lebensansichten des gelehrten Katers, der sich als Abkömmling des berühmten Gestiefelten Katers fühlt, fragmentarische Kapitel der Biographie Kreislers eingeschachtelt sind, kommt die blühendste romantische Ironie und Satire zu ihrem Rechte. Die groß angelegten „Elixiere des Teufels" zeigen den Dichter Hoffmann auf der Höhe seiner Kunst und seiner Fehler. Das Werk ist der schlagendste Beweis für die innere Verwandtschaft von Romantik und Sturm und Drang; von Heinses Ardinghello über Klingers Faust führt eine gerade Linie zu dem frommen Bruder Medardus, der, vom Teufelselixier berauscht, in die Welt und in den Pfuhl aller Sünden hinabsteigt. Rein stofflich betrachtet, ist von hier nur ein Schritt zu dem berüchtigten Schundroman der Folgezeit; durch die psychologische Vertiefung des Problems wird das wüste Geschehen zum Kunstwerk geadelt. In allen seinen Werken aber zeigt der Dichter neben der bunten Phantasie eine äußerst scharfe Beobachtungsgabe. Er ist der erste, der das Berliner Leben in seiner Eigenart erfaßt und dichterisch zur Darstellung gebracht hat.

4. Goethe im 19. Jahrhundert.

a) Schillers Tod, Kotzebue, Befreiungskriege.

Während die ältere Romantische Schule und die jüngeren Romantiker um ihre Kunst- und Weltanschauung rangen, führte Goethe, zu immer größerer Abgeklärtheit reifend, seinen Lebenslauf der unvergleichlichen Vollendung entgegen. Die ersten Jahre des neuen Jahr-

hunderts bedeuteten für ihn wieder eine Lebenswende, wie vordem sein Eintritt in Weimar und seine italienische Reise. Und wieder hielt er, wie damals, als er nach Italien ging, die Zeit für gekommen, über sein ganzes bisheriges Wirken in einer Gesamtausgabe seiner Werke Rechenschaft abzulegen. Sie erschien bei Cotta, mit dem er durch Schiller in Verbindung gekommen war, in den Jahren 1806—1808 in zwölf Bänden, denen sich später noch ein dreizehnter anschloß. Das beglückende Zusammenleben mit Schiller in den ersten fünf Jahren des Jahrhunderts und die Sorge für das Weimarer Theater waren sein Lebenselement. Da riß Schillers Tod in Goethes Dasein die schmerzlichste Lücke, und nur schwer erholte er sich von dem Schlage. Der „Epilog zu Schillers Glocke" ist das schönste Denkmal, das je ein Freund dem Freunde setzte. Aber auch sonst begann es um Goethe einsam zu werden. Herder war 1803, freilich unversöhnt in bitterm Groll, dahingeschieden, und die Herzogin Anna Amalia war allmählich alt geworden und starb im Jahre 1807. Dagegen war in Weimar ein Mann aufgekommen, der als russischer Staatsrat in dem begründeten Verdacht stand, für Rußland Spionage zu treiben: August von Kotzebue, ein Weimarer Kind, ein außerordentliches Bühnentalent, aber ein Mensch von niedrigster Gesinnung. Seine Intrigen, die darauf hinausliefen, den Freundesbund der beiden Großen zu trennen, waren allerdings erfolglos geblieben; aber die Verachtung, die man ihm in der besseren Schriftstellerwelt entgegenbrachte, hinderte nicht, daß seine zahlreichen Stücke (Menschenhaß und Reue, Die deutschen Kleinstädter, Die beiden Klingsberg) volle Häuser machten. Seine Ermordung durch den Studenten Sand im Jahre 1819, der in ihm die Reaktion gegen die deutsche Freiheit zu treffen glaubte, konnte zwar Entsetzen erregen und die törichtsten Unterdrückungsmaßregeln gegen die deutsche Studentenschaft hervorrufen, nicht aber dem Elenden ein besseres Andenken sichern. Das Mitgefühl der Nachwelt wendet sich bei aller Verurteilung der Tat menschlich doch dem irregeleiteten Schwärmer zu, der den verhängnisvollen Dolchstoß führte. Goethe, der als junger Lebensstürmer so keck die Pritsche und die Geißel schwingen konnte, hat sich in der Gemessenheit des Alters nicht mit Kotzebue eingelassen und hat sogar seine dankbaren Kassenstücke fleißig aufgeführt; den Kampf gegen den typischen Vertreter der niedrigen Gewöhnlichkeit überließ er den Romantikern.

Im Jahre 1806 brach bei Jena und Auerstädt der Staat Friedrichs des Großen zusammen. Goethe erfuhr die Schrecken der Franzosenzeit in Weimar am eigenen Leibe, und nur Christianes entschlossenes Auftreten rettete ihn aus Lebensgefahr gegenüber französischen Kulturträgern, die schon damals nicht besser waren als heute. Er dankte

ihr dadurch, daß er nun endlich seiner Ehe mit ihr den kirchlichen Segen und damit die gesellschaftliche Anerkennung gab. Im übrigen ließ ihn der Zusammenbruch unter Napoleons Eisenfaust kalt, und als sieben Jahre später das deutsche Volk sich zum Befreiungskampfe erhob, schüttelte er mißbilligend sein Haupt und sprach: „Rüttelt nur an euern Ketten, sie sind euch doch zu schwer!" Nichts hat der Wertschätzung Goethes in der Folgezeit so im Wege gestanden als diese Teilnahmlosigkeit in dem Existenzkampf seines Volkes. Und doch müssen wir ihn, um gerecht zu sein, auch hier aus seiner Zeit heraus verstehen. Wohl war Goethe stolz auf deutsche Art und Kunst wie nur einer; aber das Nationalempfinden der Generation, die im weltbürgerlichen 18. Jahrhundert wurzelte, war eben anders als das des jungen Geschlechts, das durch die Schule der Romantik gegangen war. Es war nicht politisch, sondern ausschließlich kulturell gerichtet, und eine französische Vorherrschaft konnte keine Schrecken haben für einen Goethe, dem auf französischem Boden, in Straßburg, sein Deutschtum aufgegangen war. Und der gewaltige Eroberer, der ihn persönlich mit größter Hochachtung behandelte und viel Verständnis für sein Dichten bewies, war rein menschlich genommen mehr wert als die traurige Potentatengesellschaft, die sich in seinem Vorzimmer drängte, und unter der Herzog Karl August, der politisch Machtlose, eine so rühmliche Ausnahme bildete. Als dann das deutsche Volk sein Joch abgeschüttelt hatte, hat auch Goethe versucht, seine Stimme in den Jubel zu mischen. Aber das frostige allegorische Festspiel „Des Epimenides Erwachen" (1814) zeigt doch, daß er die zum Herzen gehenden Töne nicht finden konnte, weil er die Not des Vaterlandes nicht im tiefsten Herzen mitempfunden hatte. Selbstverständlich hat Goethe unrecht gehabt, das hat uns die ganze Entwicklung des 19. Jahrhunderts gezeigt, und vor allem hat es die Gegenwart uns grauenhaft vor Augen geführt, wessen sich die deutsche Kultur und das deutsche Volk auf die Dauer hätten von Frankreich versehen müssen; aber auch ein Goethe, der uns Ewigkeitswerte gegeben hat, darf in den Dingen, die in den wechselnden Verhältnissen des zeitlichen Daseins ihren Grund haben, nicht aus unserm Empfinden, sondern muß aus dem seiner Zeit und Umwelt beurteilt werden.

b) Das Jahrzehnt der Lebensbeichte.

Unter Schillers Einfluß hatte Goethe wieder die Arbeit am Faust aufgenommen, und 1808 erschien endlich der erste Teil vollständig. Die Vereinsamung nach Schillers Tode führte indessen den Dichter, wie einmal schon in ähnlicher Lage, zu den geliebten Naturwissenschaften zurück; aber schon erwuchs ihm aus der Erkenntnis einer naturwissen-

schaftlichen Tatsache, dem gegenseitigen Sichanziehen verwandter Elemente aus ihren bisherigen Verbindungen heraus, ein psychologisches Problem, und so entstand das reifste Erzeugnis Goethescher Erzählungskunst, der Roman „Die Wahlverwandtschaften" (erschienen 1809). Die Auflösung eines ruhigen Ehеglücks dadurch, daß den beiden Gatten die „wahlverwandten" Personen begegnen, ist der Vorwurf dieser erschütternden Dichtung, unter deren scheinbar ruhiger Oberfläche die verhaltene Leidenschaft lodert. Der Stil ist von einer abgeklärten Reinheit und Schönheit, durch die der Roman als Musterstück deutscher Prosa neben den Tasso tritt, der die formvollendetste deutsche Versdichtung darstellt. Und wie in den früheren Meisterwerken Goethes, so steckt auch in diesem Werke ein Stück Lebensbeichte. Die liebliche Gestalt der Ottilie trägt die Züge der anmutigen Minna Herzlieb, der Pflegetochter des Jenenser Buchhändlers Frommann, zu der sich der Dichter in warmer Zuneigung hingezogen fühlte. Die Gestalt des Barons Eduard aber ist ein weiterentwickelter Werther, in Wirklichkeit wieder Goethes „schwächere Hälfte", die in der Dichtung eben den Leidenschaften erliegt, von denen der Dichter sich durch die Dichtung mit Erfolg freizumachen verstanden hat. Die Wahlverwandtschaften zeigen das immer mehr bei Goethe hervortretende Kunstprinzip, im besonderen das Allgemeine zu erblicken, und doch das Symbol mit persönlichem Leben zu erfüllen, ein Prinzip, das dem der Romantik gerade entgegengesetzt ist.

Als Goethe kurz nach Schillers Tode von schwerer Krankheit auferstand, fühlte er, daß allgemach auch für ihn die Periode des Alterns herannahte. Aus diesem Gefühl heraus kam ihm das Bedürfnis, in einer groß angelegten autobiographischen Darstellung die Summe seines Werdens zu ziehen. Er hatte von Anfang an sein Leben sinnvoll eingerichtet und wußte, daß sein Leben das größte seiner Werke war. So begann er denn mit der künstlerischen Darstellung seiner Jugend, und 1811 erschien der erste Teil seiner Selbstbiographie „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit." Der zweite und dritte Teil schlossen sich in rascher Folge an, der 4. Teil (die Lilizeit) erschien erst nach seinem Tode. Mit dem Eintritt in Weimar schließt das Werk ab. Der Titel darf nicht mißverstanden werden. Goethe will nicht Erdichtetes und Geschehenes vermischen, wie es später Bettina in „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" tat, sondern er will Rechenschaft ablegen, wie er zum Dichter wurde, und wie er „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit empfing" — die Worte stehen in der Zueignung von 1785. Trotzdem haben wir in der Autobiographie ein ganz subjektives Kunstwerk vor uns. Wie er seine Jugend in der Erinnerung

des abgeklärten Alters sah, nicht ohne Verschiebungen, künstlerische Gruppierungen, Zusammendrängungen und tatsächliche Irrtümer, so läßt er sie vor unsern Augen künstlerisch auferstehen. Namentlich die Sesenheimer Idylle und die Vorgeschichte des Werther bedürfen vieler Berichtigungen. Und doch ist das Ganze in seiner künstlerischen Einheit von jener inneren Wahrheit durchdrungen, die höher steht als die buchstäbliche Richtigkeit des nüchternen Geschehens. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht ganz so aus einem künstlerischen Gusse, gestaltete er seine Italienische Reise, die 1816 und 1817 unter der Bezeichnung „Aus meinem Leben, zweiter Teil" erschien. Aus den weiteren autobiographischen Schriften ist noch die „Campagne in Frankreich" hervorzuheben, die Schilderung seiner Teilnahme an dem Feldzuge von 1792 in Begleitung seines Herzogs, wo ihm die Gewißheit kam, daß in diesen Kämpfen, die an die französische Revolution anschlossen, eine alte Welt zu Grabe gehe, so daß er am Abend der traurigen Kanonade von Valmy die Worte aussprach: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und Ihr könnt sagen, Ihr seid dabeigewesen."

c) Goethe und die Romantik.

Während Goethe so, noch in der Vollkraft stehend und doch schon die ersten leisen Spuren des Alters ahnend, die Summe seines Lebens zu ziehen begann, wuchs neben ihm die Romantik mehr und mehr zu einer geistigen Macht empor. Wie stellte sich Goethe zu der Bewegung, die allen Ernstes darauf auszugehen schien, ihn aus seiner Herrscherstellung im Reiche des Geistes zu verdrängen? In dem Gegensatze Schiller—Schlegel war die Kluft zwischen Klassikern und Romantikern offen zutage getreten. An Goethes Größe wagten sich die kecken Neuerer jedoch nicht so unmittelbar heran, trotzdem gerade in den ersten Jahren der Romantik Goethe in der Zeitschrift „Die Propyläen" (1798—1800) und in dem Buche „Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen hrsg. v. Goethe 1805" (Briefe Winckelmanns, Aufsätze von Goethe, Heinr. Meyer und dem Philologen Fr. A. Wolf) den klassischen Standpunkt schärfer als je betonte. Sie brachen dem Gegensatz die Spitze ab, indem sie Goethe als das unerreichte Muster der höchsten Dichtkunst priesen und wo sie nur konnten in allen Tönen seinen Ruhm verkündeten. Goethe selbst blieb dieser überschwenglichen Verehrung gegenüber kühl bis ans Herz hinan, und das Krankhafte, Überreizte, Hysterische der Romantik war ihm in tiefster Seele zuwider. Die Huldigungen Bettinas, in der ein Stück seiner eigenen Jugend in poetischer Verklärung wieder lebendig geworden war,

ließ er sich gern gefallen, aber für die Zerrissenheit Kleists konnte er kein Verständnis aufbringen, so daß er diesem genialen Menschen bitter unrecht getan hat. Trotzdem konnte und wollte sich Goethe, der alles Umfassende, dem, was an der Romantik gut war, auf die Dauer nicht entziehen. So zeigen denn auch die Wahlverwandtschaften in Anlage und Gedankeninhalt stark romantische Züge. Zweifellos ist es auch der Einfluß des romantischen Strebens in die Ferne des Orients, durch die Goethe zum Studium der islamitischen, insbesondere der persischen Dichtkunst geführt wurde. Mit Feuereifer vertiefte er sich in diese neu sich vor ihm auftuende Welt, während um ihn her das deutsche Vaterland in harter Knechtschaft des korsischen Eroberers seufzte. Und unter diesen neuen, eigenartigen Eindrücken blühte seine eigene Dichtung in reichster Fülle auf. Die in anmutigem morgenländischen Gewande einhertanzenden Dichtungen, die doch in ihrem Wesen so deutsch sind, erschienen 1819 unter dem bezeichnenden Titel „Westöstlicher Divan". Die schönsten Lieder dieser Sammlung sind die in dem „Buch Suleika" vereinigten Liebesgedichte, in denen sich ein anmutiges Liebesspiel mit einer gemütsheiteren, geistvollen Frankfurterin, Frau Marianne von Willemer, in poetischer Verklärung widerspiegelt. Die schönste Huldigung hat er dieser dichterisch hochbegabten jungen Frau dadurch erwiesen, daß er mehrere ihrer Gedichte in den Divan aufnahm. Sie gehören zu den schönsten, die überhaupt in dieser Sammlung stehen.

Der Divan eröffnete einen Ausblick auf bisher verschlossene Fernen. Wenn in früherer Zeit die Dichter für ihre weitschweifigen Liebesromane orientalisches Kostüm gewählt hatten — seit den Kreuzzügen hat die Dichtung das „alte romantische Land" geliebt —, so war es immer nur eine ganz äußerliche Maskerade. Erst die Romantik machte es sich zur Pflicht, auch den Geist der Ferne zu erfassen, und so erkennen wir im Divan zum erstenmal bei Goethe den wirksamen Einfluß romantischer Gedankengänge. Und wenn auch Hafis ein deutscher Zecher und Hatem und Suleika ein deutsches Liebespaar sind, so weht uns doch der Geist des Orients aus dem Buche an, und wie in der Iphigenie klassischer und deutscher Geist zu einer wundervollen Einheit verschmolzen sind, so haben sich im Divan Orient und Okzident im Bilde der Dichtung zusammengefunden.

Das Verdienst, Goethe für die deutsche Romantik gewonnen zu haben, gebührt den beiden Rheinländern Melchior und Sulpiz Boisserée, denen es gelang, den Widerstrebenden für die altdeutsche Malerei und für das deutsche Mittelalter, dessen Kunst in dem damals noch unvollendeten Kölner Dom ihren höchsten Ausdruck fand, zu interessieren. Die Vollendung des Kölner Doms war

ein Wunsch, der in jenen Tagen laut wurde, und die Durchführung dieses Werkes durch König Friedrich Wilhelm IV., den „Romantiker auf dem Throne", bedeutet den Sieg des romantischen Gedankens in Deutschland — der freilich zum Ausdruck kam, als die Romantik innerlich schon überwunden war. Letzten Endes ist es der Geist Wackenroders, der hier wieder lebendig wurde und Goethe in den Bann der Romantik schlagen konnte. So hat Goethe von der Romantik das aufgenommen, was wirklich eine Bereicherung seiner aufs Universale gerichteten Persönlichkeit bedeutete; seinen klassischen Kunstprinzipien ist er jedoch nie zugunsten der romantischen untreu geworden. Wie wenig er im Grunde Romantiker war, zeigt seine Stellung zur Musik. Für Beethoven, der so herrliche musikalische Werte aus Goethes Dichtungen hervorholte, hatte er wenig, für Schubert, den Komponisten des Erlkönigs, gar nichts übrig, und ein eifriger Vertreter des alten Stils in der Musik, der um die Begründung der Berliner Singakademie hochverdiente Karl Friedrich Zelter, war der Freund seines Alters, der einzige, mit dem er das brüderliche Du wechselte.

d) Der alte Goethe.

Das Leben des alten Goethe in Weimar gestaltete sich immer mehr zu dem eines wahren Königs im Reiche des Geistes. Förmlich und feierlich gab sich der „Herr Geheimderat", der als junger Lebensstürmer auf dem Marktplatz von Weimar in studentischem Übermut mit dem Herzog um die Wette mit der Hetzpeitsche geknallt hatte. Und von überallher pilgerten junge Talente zu dem Gewaltigen, und waren beglückt, wenn sie ein Wort der Aufmunterung und Anerkennung von ihm mitnehmen konnten, und Fürsten und blasierte Weltenbummler suchten ihn auf und freuten sich, daß er seine Tür nicht vor ihnen verschloß. Die steife Würde, mit der er sich umgab, war vielfach nur eine Schutzmauer gegen allzu große Zudringlichkeit. Wem er sich aber wirklich erschloß, der war hingerissen von dem Zauber seiner Persönlichkeit. Keiner hat das tiefer erfahren als sein Sekretär Eckermann, der die Fülle abgeklärtester Weisheit, die von Goethe ausstrahlte, in seinen „Gespräche mit Goethe" dankbaren Herzens der Nachwelt überliefert hat.

Vom Theater hatte sich Goethe seit 1817 zurückgezogen, und zwar infolge eines Zerwürfnisses wegen der vom Herzog erzwungenen Aufführung eines unwürdigen Stückes. Es war die einzige kurze Trübung, die die Freundschaft der beiden während ihres ganzen Lebens erfahren hat. Dagegen nahm sein Interesse für die Naturwissenschaften mit den Jahren immer mehr zu. Wie im geistigen

Leben, so sah er auch in der Natur das Abbild des Ewigen, Göttlichen, wie er es in der Jugend aus Spinoza gelernt hatte. Die bedeutendste Frucht dieser naturwissenschaftlichen Studien ist die „Farbenlehre“, die bereits 1810 erschien, aber deren Probleme ihn bis zu seinem Tode lebhaft beschäftigten. Es ist eine heftige Auseinandersetzung mit der Theorie des großen englischen Physikers Newton. Auf keinem Gebiet konnte Goethe so wenig Widerspruch vertragen als auf diesem, vielleicht gerade deshalb, weil er sich seiner Sache manchmal doch nicht ganz sicher fühlte. In der Tat hat die Wissenschaft Newton gegen Goethe recht gegeben. Daneben aber strömte der Quell seiner Dichtung in unversieglicher Frische, und in der Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“, die er von 1816 bis zu seinem Tode herausgab, legte er die ganze Fülle seiner reichen Kunsterfahrung nieder. Auch die Liebe, jene höchste Triebkraft der Dichtung, blieb in seinem Herzen rege bis ins höchste Alter. Noch im Jahre 1822 — Christiane war 1816 bereits gestorben — erfaßte ihn eine heftige Neigung zu dem jugendlich-anmutigen böhmischen Edelfräulein Ulrike von Levetzow. Zu der von Goethe mit allem Ernst betriebenen Verlobung kam es nicht, und in der „Marienbader Elegie“, dem herrlichsten lyrischen Gedicht seines Alters, zwang der Dichter die Leidenschaft nieder, und so endete sein Liebesleben mit einer schmerzverklärten Entsagung. Das ist überhaupt die Summe von Goethes Altersweisheit, daß der Mensch, so hoch er auch scheinbar gestiegen sei, sich bescheiden und Entsagung üben müsse. „Die Entsagenden“ ist denn auch der Untertitel eines Werkes, das im Gewande einer Fortsetzung von Wilhelm Meisters Lehrjahren als „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ 1821 erschien. Der Leitgedanke dieses eigenartigen Werkes ist der Entwicklungsgang seines Helden vom beschaulichen Genießen zum Sichbescheiden im tätigen Leben, und alles Wirken im tätigen Leben ist ein Entsagen, ein Verzichten auf vieles zugunsten des einen, dem er sich hingeben muß zum Wohle des Ganzen. Die Ausführung dieses Gedankens leidet freilich an einer auf die Spitze getriebenen Sorglosigkeit, und die Fülle der Lebensweisheit, mit der die Dichtung überladen ist, droht oftmals den Grundgedanken völlig zu ersticken. Eine Reihe eingestreuter Erzählungen wirken der didaktischen Schwere gegenüber wie poetische Oasen.

Im Jahre 1827 begann Goethe in der „Ausgabe letzter Hand“ seiner Werke die endgültige Summe seines Lebens zu ziehen. Sie lag 1830 in 40 Bänden vollständig vor. Was noch unveröffentlicht war, sollte nach des Dichters Willen erst nach seinem Tode erscheinen. Zu diesen Gaben des toten Goethe, die 1832—34 als „Nachgelassene

Schriften" in 15 Bänden erschienen, gehört in erster Linie die Krönung seines ganzen Lebenswerkes, der zweite Teil des Faust. Am 20. Juli 1831 schloß er das Manuskript ab und versiegelte es. Von diesem Tage an betrachtete er sein Leben nur noch als ein Geschenk, und am 22. März 1832 ging er nach kurzer Krankheit zur Unsterblichkeit ein.

e) Faust in der Vollendung.

Der Faust hat Goethe durch sein ganzes Leben begleitet. Wir sahen den Plan in Straßburg zum erstenmal leise auftauchen, sahen die Gretchentragödie des Urfaust erstehen und sahen über das „Fragment" von 1789 und den „ersten Teil" von 1808 die Gestalt des titanischen Menschen, in der Goethe ein Stück seiner eigenen Lebensbeichte gab, über sich hinauswachsen zum Typus der ganzen irrenden und strebenden Menschheit. Wir konnten die Wandlungen im Plane des Ganzen verfolgen, deren einschneidendste die Wendung von der Verdammnis zur Erlösung ist, die aber gleichzeitig eine großartige Erweiterung der Anlage bedingte und es notwendig machte, daß der Aufstieg zur Läuterung dem neuen, zweiten Teile vorbehalten blieb.

Es gibt zwei Arten der Betrachtungsweise des Faust, eine historische und eine ästhetische. So gewiß wir das Recht haben, der Entstehung des Werkes nachzugehen, die „Verzahnungen" aufzusuchen und die Widersprüche aufzudecken, die sich in der langen Zeit von mehr als fünfzig Jahren unvermeidlich einstellen mußten, so sehr wir die Stilunterschiede vom hervorgesprudelten Knittelvers bis zum feierlichen antikisierenden Trimeter hervorzuheben berechtigt sind, so unbedingt ist es das Recht des Dichters, von uns zu verlangen, daß wir das Werk, wie es als Ganzes vorliegt, nun auch als einheitliches Kunstwerk betrachten und würdigen, ohne uns bei kleinen Unstimmigkeiten allzu pedantisch aufzuhalten. Und dabei schält sich der Leitgedanke aus der vielverschlungenen Dichtung mit grandioser Einfachheit heraus. Der titanische Mensch, der in seinem unersättlichen Drange nach Erkenntnis die Schranken der göttlichen Weltordnung zerbricht, verfällt dem zeitlichen und ewigen Verderben, sein Lebensweg führt durch Schuld und Leid, Irrtum und Enttäuschung: „es irrt der Mensch, solang er strebt". Aber weil sein Streben nicht aufs Niedere, Vergängliche, sondern aufs Hohe, Ewige geht, deshalb hat der Geist der Verneinung, dem er sich in der Stunde des Irrtums ergab, auf die Dauer keine Macht über ihn; und während ihn der Lügengeist „durch flache Unbedeutendheit" dahin führen will, sein hohes Streben zu vergessen, zwingt ihn Faust vermöge des ihm innewohnenden guten Geistes, ihm bei seinem Streben hilfreiche Hand zu leisten; und gerade in tätiger Arbeit zum Nutzen der

ganzen Menschheit findet Faust die Befriedigung, die er sein ganzes Leben lang irrend und strebend gesucht hat, so daß über dem sterbenden Faust die Engel singen dürfen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen". An diesem Grundgedanken rankt sich die Dichtung blühend empor, und in ihrer Monumentalität gleicht sie einem Dom, an dem Jahrhunderte mit ihren verschiedenen Stilarten gebaut haben und der doch als ein wundervolles, einheitliches Ganze auf den entzückten Beschauer wirkt. Die Gretchentragödie, einst der Schwerpunkt der ganzen Dichtung, wird im Rahmen des vollendeten Faust zu einer Episode, die aber zugleich symbolische Bedeutung gewinnt für das ganze schwere Verschulden, das weit über den Einzelfall hinausgeht. Als Faust das unglückliche, durch ihn in Sünde und Wahnsinn verfallene Gretchen ihrem Schicksal überlassen muß, ist auch der Tiefstand seines eigenen Verschuldens erreicht. Der zweite Teil setzt strahlend ein mit einem wundervollen Durakkord der Läuterung. Aber noch ist sein Weg des Irrtums nicht zu Ende. Der Mummenschanz und Zauberspuk am Kaiserhofe führt ihn ebensowenig weiter wie das Erlebnis, das ihm ehemals als das höchste gegolten haben würde, nämlich die Erzeugung eines künstlichen Menschen in der Retorte, des Homunculus, die seinem ehemaligen Schüler Wagner mit Hilfe des Mephistopheles gelingt. Aber Homunculus weist Faust den Weg zur klassischen Walpurgisnacht, und während Mephisto sich unter den Ausgeburten antiker Häßlichkeit wohlfühlt, jagt Faust dem Ideal der Schönheit nach: er sucht den Weg zu Proserpina, um von ihr den Schatten der Helena loszubitten.

Die Helenatragödie füllt den dritten Akt. Die Gestalt der Helena spielt in der alten Faustsage eine entscheidende Rolle. Mit ihr reißt der Teufel den reuigen Faust, der ihm zu entgleiten droht, auf die Bahn des Verderbens zurück. Von Anfang an hatte Goethe vor, diese dankbare Gestalt in seinem Faustdrama zu verwenden; in dem, was uns vorliegt, ist allerdings das Urbild aus der Sage nicht mehr zu erkennen. Goethe hat hier der Romantik seinen Tribut gezahlt. Der ganze Akt erschien 1827 selbständig unter dem Titel „Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust". Mit diesem Titel ist alles gesagt. Das Ganze stellt die Vermählung des klassischen Geistes mit den Elementen der Romantik dar, wie sie sich in Goethe selbst vollzogen hatte. Helena ist die Vertreterin der klassischen Schönheit, Faust erscheint als mittelalterlicher Ritter als Vertreter des Geistes der Romantik. Aber Goethe ist weit entfernt, diese Vereinigung als den Beginn einer neuen Zeit zu preisen. Der Sohn der beiden, Euphorion, stürzt im Ikarusfluge zu Boden,

und Helena entschwindet dem Gatten und läßt in seiner Hand nur ihren Schleier zurück, der ihn zurückträgt ins Land der Wirklichkeit.

Die Helenadichtung ist das Schönste und Lebensvollste, was unsere Literatur an Allegorien aufzuweisen hat. Die Einfügung in den Faust ist jedoch nicht ohne Zwang vonstatten gegangen. Der Akt ist als direkte Fortsetzung der klassischen Walpurgisnacht gedacht; die eigentlich verbindende Szene jedoch, Fausts Bittgang zu Proserpina, hat der Dichter nicht ausgeführt. Denn tatsächlich ist der Faust nicht ganz vollendet; an mehreren Stellen im zweiten Teil klaffen Lücken, und die mangelnde Verzahnung der Helenaszenen ist die fühlbarste von ihnen. Sie hat die Erklärung des Ganzen oftmals in die Irre geführt und das Verständnis erschwert.

Im vierten Akt endlich beginnt Fausts Eintritt ins tätige Leben. Zunächst auch noch auf dem Irrwege teuflischer Zauberkünste. Auch im fünften Akt kann da, wo Mephistopheles Helfer ist, nur schweres Unheil entstehen, durch das sich Faust in neue Schuld verstrickt. Aber das tätige Leben siegt über den Geist der Verneinung, und als Fausts Leben erfüllt ist, hat er das Ziel, um deswillen er dem Teufel seine Seele verkaufte, auf dem entgegengesetzten Wege erreicht, als der Teufel ihn führen wollte: den Augenblick des höchsten Glückes empfindet der einstmals über die Schranken der sittlichen Weltordnung Hinausstürmende in einem tätigen Leben der Entsagung. Und dieser Augenblick ist — der Tod. Faust hat sich selbst erlöst, darum kann die Gnade und die alles verzeihende Liebe ihn den Banden der Verdammnis entreißen, darum können die Engel sein unsterbliches Teil zum Himmel führen, und Gretchen, die geheiligte Sünderin, kann den Entsühnten in ihre Arme schließen. Der Schluß des Werkes ist ganz in Schönheit getaucht; es ist, als wollte der Dichter die Fülle alles Schönen noch einmal über das Ganze ausgießen, das ihm noch zu Gebote stand, ehe er in die Arme der allumfassenden Gottheit zurückkehrte.

Es ist unmöglich, auf das bunte Schlinggewächs der Weisheit und Schönheit, aber auch der Zeitsatire und des Humors, das die Dichtung einhüllt, an dieser Stelle einzugehen. Goethe hat uns das Verständnis seines Faust nicht leicht gemacht. Er hat, nach seinem eigenen Ausdrucke, sehr viel „hineingeheimnißt", und große Partien, wie die ganze klassische Walpurgisnacht, sind ohne Kommentar überhaupt nicht zu verstehen. Wer jedoch den zweiten Teil eine frostige Allegorie nennt, zeigt damit nur, daß er ihn nicht verstanden hat. Wer sich aber einmal versenkt hat in dieses Meer von Schönheit, der wird dem guten Genius des deutschen Volkes ewig danken, daß uns dieses Werk geschenkt wurde.

Auf die Bühne hat der Faust schwer den Weg gefunden. 1828 erschien der erste Teil unter Klingemanns Leitung zum erstenmal im Rampenlicht, und seitdem hat sich besonders Otto Devrient durch seine Bühneneinrichtung um die Aufführung des ganzen Werkes verdient gemacht. Noch heute ist eine Faustaufführung, die dem Dichter treu bleibt und doch den Anforderungen der Bühne gerecht wird, ein Problem, um das sich die ernstesten Bühnen bemühen. Die Meinung, daß der Faust unaufführbar sei, wird jedoch heute niemand mehr gelten lassen, und eine gute Faustaufführung wird immer der Stolz unserer hervorragendsten Theater sein.

5. Die schwäbischen Dichter.

Von Goethes Tode wenden wir die Blicke rückwärts zu dem liebenswürdigsten und volkstümlichsten Seitentriebe der Romantik, der in Schillers Heimat blühte. Es ist ein Kreis von Dichtern, die sich alle persönlich kannten und viel Landsmannschaftlich-Gemeinsames zeigen, obgleich sie die Bezeichnung als Dichterschule energisch ablehnten. Sie haben ihr Talent an den Brüsten der Romantik genährt, aber ihre Romantik geht nicht in die Ferne und verirrt sich nicht in Spekulationen und Kunsttheorien, sondern sie bleibt auf deutschem Boden und sucht und findet ihre Schätze in der Heimat und ihrer Vergangenheit, und mit ihrer romantischen Anlage verträgt sich ein gut Teil hausbackener Tüchtigkeit. An der Spitze steht der Meister der deutschen Ballade, Ludwig Uhland (1787—1862). Er weiß das echt Balladenhafte, Unheimliche, ausgezeichnet zu treffen („Des Sängers Fluch", „Das Glück von Edenhall"); seinem innersten Naturell entspricht jedoch am meisten die heitere Romanze geschichtlichen oder sagenhaften Inhalts, wie die Rolandromanzen und der Zyklus „Graf Eberhart, der Rauschebart". Daß das Volkslied „Ich hatt' einen Kameraden" von Uhland gedichtet ist, werden nur die wenigsten von denen wissen, die dieses schönste Soldatenlied aller Jungen so oft in den hinter uns liegenden schweren Jahren gesungen haben. Uhland hat die Leier des Dichters frühzeitig beiseitegelegt und sich als eifriger, allzu eifriger Politiker betätigt. Erfreulicher ist sein Wirken als Professor an seiner Heimatuniversität Tübingen. Hier wandelte er in den Spuren der Brüder Grimm und half die Freude an der deutschen Sagenwelt im deutschen Volke verbreiten. Sein „Mythus vom Thor" ist ein kleines Meisterwerk wissenschaftlicher Darstellungskunst.

Vergebens hat Uhland um den Lorbeer des Dramatikers gerungen. Die schöne Dichtersprache seines „Ernst, Herzog von Schwaben"

und „Ludwig der Bayer" vermag den Mangel an dramatischer Kraft nicht zu ersetzen. Seine sonstigen zahlreichen Entwürfe sind nicht zur Ausführung gekommen.

Kleinere, aber liebenswerte Geister sind die beiden Zeitgenossen Uhlands, Justinus Kerner und Gustav Schwab. Von ihren Gedichten sind ebenfalls eine ganze Reihe in ihrer zum Herzen sprechenden Natürlichkeit dauernder Besitz des Volkes geworden (so „Der reichste Fürst" von Kerner und „Der Reiter und der Bodensee" von Schwab). Der letztere hat sich außerdem durch seine Bearbeitung der Sagenwelt des klassischen Altertums wie der deutschen Vorzeit ein außerordentliches Verdienst erworben. Auch darin erkennen wir die Frucht der Romantik, die uns unsere eigene Vorwelt wieder erschlossen hat. Bei Kerner dagegen wurde der romantische Hang zum Unbegreiflichen zu einem harmlosen Aberglauben an den Verkehr mit der Geisterwelt, der schon von den Zeitgenossen weidlich bespöttelt wurde.

Einer jüngeren Generation gehört der frühverstorbene Wilhelm Hauff an (1802—1827), der zu den lebendigsten Erzählern der romantischen Zeit gehört. Er wurzelt ganz im Boden seiner schwäbischen Heimat, die er in seinem historischen Roman „Lichtenstein" verherrlicht. Das Buch kann sich den besten Partien in Arnims Kronenwächtern zur Seite stellen, und mit Recht gehört es in seiner unverwelklichen Frische zu den Lieblingsbüchern der reiferen Jugend. Unter Hauffs Novellen finden sich Prachtstücke der Erzählungskunst, und seine köstlichen Märchen sind uns allen von Jugend auf vertraut. Wirkungsvolle Literatur- und Zeitsatire enthalten die Prosawerke „Der Mann im Monde" und die „Memoiren des Satan". Unter seinen nicht allzu zahlreichen lyrischen Gedichten stehen zwei herrliche Volkslieder: „Morgenrot", und „Steh ich in finstrer Mitternacht".

Ein Zeitgenosse dieses Frühvollendeten ist Eduard Mörike, der in der Romantik wurzelnd ihre Blüte weit überdauerte und den Traum der Romantiker, das deutsche Kaisertum, noch zur Wirklichkeit werden sah (1804—1875). Er ist nach Goethe der größte deutsche Lyriker. Keiner hat so wie er die Innigkeit deutschen Empfindens in Versen dahinströmen lassen. Musik durchzieht seine ganze Lyrik, und es ist kein Wunder, daß er zu den meistkomponierten und meistgesungenen deutschen Dichtern gehört. Sein breitangelegter Roman „Maler Nolten" ist freilich einer nicht ganz verdienten Vergessenheit anheimgefallen, aber von seinen kleineren Erzählungen werden das schalkhaft-romantische „Stuttgarter Hutzelmännlein" mit der eingeschobenen sinnigen „Historie von der schönen Lau", sowie die Meisternovelle „Mozart auf der Reise nach Prag"

ihren Ehrenplatz im Blütenkranze der lebendigen Dichtung immer behalten. Und wie er der Kunst des großen Meisters des musikalischen Rokoko mit feinfühlender Liebe begegnete, so verband ihn innige Geistesverwandtschaft und herzliche Freundschaft mit dem Maler der deutschen Romantik, Moritz von Schwind, der uns die Gestalten des Märchens und der Sage, wie sie die Romantiker lebendig gemacht hatten, auch im Bilde wundervoll nahegebracht hat.

6. Die Überwindung der Romantik.

a) Die inneren Ursachen des Zerfalles.

Die romantische Bewegung war ihrem Wesen nach ein begeistertes und begeisterndes Schwärmen, ein Schwingen und Schweben hochgestimmter Seelen über der Nüchternheit des Alltags. Es ist klar, daß über kurz oder lang der Augenblick kommen mußte, wo diese Seelenstimmung einer andersgearteten Zeit nicht mehr genügen konnte. Der Umschwung ist in den allgemeinen Zeitströmungen begründet, die man mit einigem Recht den Jahrzehnten vergleichen kann, in denen im Mittelalter die ritterliche Kultur durch die bürgerliche abgelöst wurde. Denn wieder wie in jener dunklen Periode arbeitete sich das Bürgertum zu einer ausschlaggebenden Stellung empor, und damit war der Boden für eine nüchterne, praktische, gänzlich unromantische Lebensauffassung vorbereitet. An Stelle rein geistiger Interessen traten mehr und mehr politische, materielle. Und dieses erwachende Bürgertum sah sich in den Zeiten der Metternichschen Reaktion durch die unselige „heilige Allianz" um alles betrogen, wofür es in den Befreiungskriegen, die keine Freiheitskriege hatten werden dürfen, gekämpft und geblutet hatte. Vergessen war es nun, daß gerade die Romantiker das patriotische Feuer hatten anfachen helfen; ihr Auge war rückwärts gewandt und das deutsche Bürgertum strebte vorwärts. Der Begriff „romantisch" wurde gleichbedeutend mit „reaktionär", und aus der Rüstkammer der Romantik holten sich die Verfechter der Reaktion ihre besten Waffen, allen voran der geistvolle Romantiker auf dem Throne der Hohenzollern, Friedrich Wilhelm IV., dessen rückwärts gewandter Sinn den Anforderungen seiner Zeit verständnislos gegenüberstand und der deshalb mit seinem besten Wollen scheitern mußte. Aufs innigste verwandt mit dem Mißtrauen des liberalen Bürgertums gegen die romantischen Reaktionäre geht die Abneigung des deutschen Protestantismus gegen die massenhaften Übertritte protestantischer Romantiker zur katholischen Kirche. Hier war der Rufer im Streit ein Mann aus

der vorigen Generation, der alte Johann Heinrich Voß, der unter den schwärmenden Haingenossen im Grunde immer ein hausbackener Rationalist gewesen war und auf seine alten Tage als Professor in Heidelberg, mitten unter den Brentano, Görres und ihrem Kreise eine ähnliche Rolle spielte wie seinerzeit in Berlin der selige Nicolai. Überall witterte er Jesuitismus und Pfaffenherrschaft, und um die katholisierende Romantik zu treffen, fuhr er plötzlich auf seinen alten Jugendfreund Stolberg als den ersten in der Reihe der Konvertiten los mit der gehässigen Schrift „Wie ward Friedrich Leopold von Stolberg ein Unfreier?", die weiter keinen Erfolg hatte, als daß sie dem würdigen alten Herrn seine letzten Tage verbitterte. Abgesehen davon konnte er es den Romantikern nicht verzeihen, daß sie es wagten, seinen Griechen die ästhetische Alleinherrschaft streitig zu machen. Als Arnim die Nibelungen mit der Ilias verglich, erklärte er, das hieße einen Saustall mit einem Palast vergleichen. Und er fand Banausen, die ihm zustimmten.

Endlich aber starb die Romantik an ihrer eigenen ästhetischen Unzulänglichkeit. Sie hatte aus sich heraus, da sie die Formlosigkeit und Unfertigkeit zum Grundsatz erhob, kein großes Werk von Ewigkeitswert hervorgebracht. Der romantische Nebeldunst zerstob, und in leuchtender Marmorschönheit standen die Werke der Großen da, „herrlich wie am ersten Tag". Was dagegen in den Niederungen der Romantik hervorgebracht wurde, erregte sogar das Entsetzen des alten Tieck, der sich vergeblich bemühte, in Berlin Kleists Prinz von Homburg gegen die Schauertragödien der Schicksalsdichter durchzusetzen. Man braucht nur Namen zu nennen wie Goethes Schwager Vulpius, der mit seinem Räuberroman „Rinaldo Rinaldini" eine fürchterliche Räuberromantik ins Leben rief, oder den seichten und schlüpfrigen Modeschriftsteller Clauren, den Wilhelm Hauff im „Mann im Monde" brandmarkte, oder endlich den hohlen Dramenfabrikanten Raupach, auf den Platen den derben Ausspruch fand: „Er schmierte, wie man Stiefel schmiert". Jetzt rächte sich der Grundfehler der Romantik, daß sie nicht in der Wahrheit des Lebens wurzelte. Indem die Nachahmer — nach Ricarda Huchs Worten — „die neugeprägten Ideen und Bilder aushöhlten, breitklopften und mit dünnen Lappen eigener Erfindung ausputzten", versank sie in Unnatur und süßliche Verlogenheit. Es ist in Dichtung und Malerei dasselbe: am „Kitsch" ist die Romantik zugrunde gegangen. Sie wurde abgelöst von einer ästhetischen Geistesrichtung, die sich auf den Boden der Wirklichkeit stellte: dem Realismus.

Alles das genügt jedoch nicht, um den Niedergang der Romantik zu erklären. Die Romantik ist eine Weltanschauung, die in den

Systemen von Fichte und Schelling ihre philosophische Begründung gefunden hatte. Nach der eigenen Lehre dieser Philosophen, daß der Satz aus sich selbst den Gegensatz bildet, und daß aus Satz und Gegensatz ein Neues, Höheres, Drittes entsteht, an dem sich dieser Vorgang wiederholt, mußte die Romantik aus sich selbst heraus ihre Überwindung erzeugen. Diese aus der Romantik hervorgewachsene philosophische Überwindung finden wir in der Philosophie Hegels, des größten Systematikers, den das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Aus der Schule der Romantik brachte Hegel das historische Empfinden mit; daß er aber seine Geschichtsphilosophie auf streng logische Verknüpfung der geschichtlichen Tatsachen begründete und auf diese Weise dem Sinn der Geschichte nahezukommen suchte, hebt ihn über alle Phantasiegebilde der Romantiker weit hinaus. Daß er nur in geistigen Begriffen dachte und die Materie der Dinge verachtete, hat in der bald nach ihm einsetzenden Zeit des Materialismus sein System in unheilbaren Mißkredit gebracht, und dabei hat man ganz übersehen, wie nahe seine begrifflichen Konstruktionen der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre kommen. Es ist infolgedessen nur natürlich, daß unsere Zeit, des unfruchtbaren Materialismus müde, mehr und mehr auf Hegel zurückkommt und im innersten Zusammenhang damit auch romantischen Gedankengängen in steigendem Maße wieder zugänglich wird.

Neben diesen Gründen, die zum Verfall der Romantik führten, gilt es nun aber auch ihren unverlierbaren Gewinn zu buchen. Sie hat für alle Zeiten das deutsche Geistesleben um drei Momente bereichert, die fortwirkten, als man das romantische Empfinden längst begraben wähnte. Es ist dies einmal der Natursinn und die Liebe zu allen Erscheinungen der Natur, wie sie durch Schellings Naturphilosophie wachgerufen war. So phantastisch-spekulativ diese neue Naturanschauung war, so erwuchs doch aus ihr die exakte Naturforschung, die in der folgenden Generation so herrliche Resultate zeitigte und das 19. Jahrhundert zu dem Jahrhundert der Entdeckungen machte, durch die die äußeren Lebensformen eine so vollständige Änderung erfuhren. Ferner verdanken wir der Romantik, wie schon erwähnt, das deutsche Vaterlandsgefühl und die Liebe zur deutschen Heimat; Gefühle, durch die Deutschland einig und groß geworden ist und die uns in unserer trostlosen Gegenwart einzig noch zusammenhalten, und deren Erstarken uns eine Gewähr bietet für die moralische Gesundung unseres durch eigene Schuld ins Verderben gestürzten Volkes. Drittens brachte uns die Romantik den historischen Sinn, der die Ereignisse aus ihrer Zeit heraus zu verstehen trachtete und unsere Geisteswissenschaften auf ihre einzig

sichere Grundlage stellte, also gerade das erreichte, was an der Hand Hegelschen Denkens weit über die Romantik hinausführte. Neben diesen drei hervorstechenden Punkten führte aber die Romantik ganz allgemein zu einer ungeheueren Verbreiterung des poetischen Geschmacks und damit zu einer ganz ungeahnten Steigerung der Produktion, die freilich nicht immer erfreulich ist. Der Roman nimmt immer mehr eine überragende Stelle ein. Sein Vorbild ist Jean Paul, und es bildet sich eine Erzählertechnik aus, in der sich auch die besten Erzähler der nachromantischen Periode bewegen. Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts trägt den Stempel der Romantik an der Stirn, auch wenn der Erzähler selbst dem romantischen Empfinden weltenfern steht. Vor allem aber verdanken wir dem oben geschilderten geschichtlichen Sinne den historischen Roman. Er beginnt mit Arnims Kronenwächtern und führt über Hauffs Lichtenstein zu Scheffels Ekkehard, zu Gustav Freytags Ahnen, zu Felix Dahns Kampf um Rom um schließlich mit Georg Ebers' berüchtigter Ägyptischer Königstochter im archäologischen Romane zu versinken. Die Erwähnung dieser Namen führt uns jedoch bereits in eine Nachromantik hinein, die wir in unserer Jugend noch selbst an uns erlebt haben.

b) Die Dichter Österreichs.

Der Übergang von der Romantik zu der nachfolgenden Periode vollzieht sich nur ganz allmählich, so daß es im Einzelfalle schwer ist, die Grenze zu ziehen, wo die Romantik aufhört und der Realismus anfängt. Die literarischen Vertreter dieses Übergangs sind Persönlichkeiten, die, aus der Atmosphäre der Romantik stammend, doch zu einem Teil Epigonen der Klassiker sind, zum andern Teil weit über die Romantik hinauswachsen und schließlich ihre heftigsten Bekämpfer werden. In erster Linie stehen hier eine Reihe österreichischer Dichter, die ebenso wie der schwäbische Kreis eine unverkennbare landsmannschaftliche Gemeinsamkeit zeigen, wenn sie sich auch persönlich nicht so nahe stehen wie die gemütvollen Schwaben. Auf ihnen allen lastete, wie auf ganz Alt-Österreich, der Druck der Metternichschen Reaktion, der ihnen die Teilnahme an der lebendigen Gegenwart verleidete und sie mehr als irgendwo anders auf die Romantik oder bestenfalls auf eine harmlose Pratergemütlichkeit verwies. Und auch da war der Dichter nie vor Bedenklichkeiten höfischer Albernheit sicher, die ein Grillparzer zu seinem Schaden an sich erfahren hat. Von diesen Wiener Dichtern nennen wir zuerst den gemütvollen Ferdinand Raimund (1791—1836), den Schöpfer der ganz spezifisch wienerischen Zauberposse, in der die Feen- und Geisterromantik, die seit

Mozarts Zauberflöte in Wien zu Hause war, mit der Wiener Gemütlichkeit und einem braven Philistertum verbunden ist. So fremd er uns auch geworden ist, so steckt doch so viel herzenswarme Dichtung in seinen Werken, daß wir uns noch heute beispielsweise den „Verschwender" und den „Alpenkönig und Menschenfeind" von Zeit zu Zeit gern gefallen lassen. Sein Widerpart ist der Possendichter Johann Nestroy (1802—1862), auch eine Gestalt, wie sie nur auf Wiener Boden wachsen konnte, der an die Unzulänglichkeiten des Lebens, die sich nirgends so stark wie in Österreich zeigten, mit ätzender Satire herantritt. Gegen den Weltschmerz, an dem der empfindsame Lenau zerbrach und der den gemütvollen Raimund zum Selbstmord trieb, schützte er sich dadurch, daß er ihn mit der Lauge seines Spottes übergoß. In der Literaturgeschichte steht er als der Thersites der Romantik. Neben diesen beiden steht als Österreichs größter Dramatiker ihr Zeitgenosse Franz Grillparzer (1791—1872). Er fing mit einer fürchterlichen Schicksalstragödie an, „Die Ahnfrau" betitelt (1817), die in ihrer nicht wegzuleugnenden Bühnenwirksamkeit dem Dichter zwar einen großen Erfolg brachte, aber seiner dichterischen Wertschätzung in der Folgezeit viel geschadet hat. Aber im folgenden Jahre schon stellte er seine Dichterehre wieder her durch ein Werk von wunderbarer Formschönheit und klassischer Einfachheit, die „Sappho" (1818), eine Dichtung, die sich getrost der Iphigenie zur Seite stellen darf. Aus der griechischen Sagenwelt entnahm er dann noch den Stoff zu der Argonautentrilogie „Das goldene Vließ", bestehend aus den Teilen „Der Gastfreund", „Die Argonauten" und „Medea", eine Tragödie, in der zwar das Schicksal die treibende Kraft ist — in gewissem Sinne ist jede hohe Tragödie Schicksalstragödie —, deren Gang aber doch bedingt ist durch die Entwicklung der Charaktere. Das dritte Griechendrama Grillparzers ist die herrliche Liebestragödie „Des Meeres und der Liebe Wellen", die in freier Weise den Hero- und Leanderstoff behandelt. Ein Märchendrama, ganz aus der Schatzkammer der Romantik stammend, ist das bis in seine früheste Zeit zurückgehende Stück „Der Traum ein Leben". Romantisch ist die orientalische Umwelt, romantisch auch die Verwendung des Traummotivs, die dramatische Vorführung des Traumes, der in seinem Ausgang für das fernere Leben des Träumenden entscheidend wird. Aus dem Geiste der Romantik geboren sind auch die historischen Dramen „König Ottokars Glück und Ende" und „Ein treuer Diener seines Herrn", sowie das historische Lustspiel „Weh dem, der lügt", mit dem sich der Dichter auf ein bisher gänzlich unbebautes Gebiet wagte. Bisher galt es als selbstverständlich, daß die Lustspielfiguren nur Zeitkostüm tragen durften;

ein Lustspiel aus der Zeit, da Heidentum und Christentum aufeinanderstießen, war unerhört. Das Wiener Theaterpublikum wußte denn auch mit dieser köstlichen Dichtung nichts anzufangen und bereitete ihr einen Durchfall wie seinerzeit das Publikum von Weimar dem Zerbrochenen Krug des unglücklichen Kleist. Dieser Mißerfolg, sowie die Ungnade des Hofes, dessen Gunst sich Grillparzer durch ein als kirchenfeindlich ausgedeutetes Gedicht verscherzt hatte, verbitterte den Dichter dermaßen, daß er alle späteren Werke („Ein Bruderzwist im Hause Habsburg", „Die Jüdin von Toledo", „Libussa") in seinem Pulte zurückhielt. Ein großartiges Estherdrama ist unvollendet geblieben. Neben seinen Dramen hat Grillparzer noch ein paar ergreifende Erzählungen hinterlassen: „Der arme Spielmann" und „Das Kloster von Sendomir", die zu dem Wertvollsten gehören, was die romantische Erzählungskunst hervorgebracht hat.

Die Anerkennung, die das Leben dem Dichter versagte, ist ihm noch im höchsten Alter geworden. Sein achtzigster Geburtstag war ein Festtag für seine Vaterstadt. Seither ist die Wertschätzung Grillparzers im Wachsen geblieben, seine Werke gehören heute zum klassischen Besitz unserer Literatur.

In weiterm Abstand von ihm ist der Dramatiker Friedrich Halm (Eligius Frh. von Münch-Bellinghausen) zu nennen, ein echter Epigone und vorsichtiger österreichischer Beamter, der es besser als Grillparzer verstand, durch kluge Stoffwahl allen Konflikten mit dem bornierten Hofe aus dem Wege zu gehen, dessen Dramen mit ihrer süßlichen, kitschigen Romantik und ihrem hohlen Pathos aber auch so gut wie vergessen sind. Das Beste, was er geschaffen hat, ist eine Novelle „Die Marzipanliese", die einen grausigen Stoff mit E. T. A. Hoffmannscher Kraft bändigt.

Neben den beiden österreichischen Dramatikern nennen wir den Lyriker Nikolaus Lenau (Nimbsch Edler von Strehlenau, 1802—1850). Er ist ein zweiter Hölderlin. Eine trübe, melancholische Veranlagung ließ ihn nicht mit dem Leben zurechtkommen, und die reiche Begabung endete im Wahnsinn. Er trat den schwäbischen Dichtern nahe, empfing durch eine Amerikareise fruchtbare Anregungen und strömte sein lyrisches Empfinden und sein inniges Naturgefühl in wohllautenden Versen aus. Auch seine epischen Dichtungen „Savonarola" und „Die Albigenser" sind in Lyrik aufgelöst. Hochbedeutsam ist sein „Faust" (1836), ein halb dramatisches, halb episches Kind der Romantik, das der Dichter mit großer Kühnheit neben Goethes eben erst vollständig erschienenes Lebenswerk stellte. Und er kann sich neben dem Meister sehen lassen.

Den Reigen der in der Romantik wurzelnden Österreicher schließt der liebenswerte Erzähler **Adalbert Stifter** (1806—1868). Seine Novellen sind Festgaben für stille Stunden. Liebevolles Aufgehen in der Natur seiner Bergwaldheimat, und zwar gerade in dem Kleinen und Unbedeutenden, sind das Kennzeichen seiner Dichtung, für die freilich eine grübelnde Titanennatur wie Friedrich Hebbel nur ungerechten Spott übrig haben konnte. „Studien“ nennt er bescheidentlich diese Novellen, deren beste die rührende Kindergeschichte „Bergkristall“ ist. Ganz in Romantik getaucht ist seine prächtige „Narrenburg“. Die Erzählung „Abdias“ endlich beweist, daß dem Schilderer des Kleinsten auch die Leidenschaften des Herzens nicht fremd waren.

c) Rückert.

Von den österreichischen Spätromantikern wenden wir uns um zwei Jahrzehnte rückwärts zu einem aus dem fränkischen Bayern stammenden Lyriker, dem wir schon als Sänger der Befreiungskriege begegneten: **Friedrich Rückert** (1788—1866). Einer der fruchtbarsten Reimer im deutschen Dichterwald, läßt er in der Freude des Versemachens jede Selbstkritik vermissen, so daß seine Reimereien bisweilen den Eindruck machen, als habe er ohne jede innere Nötigung sein Tagespensum heruntergedichtet. Nimmt man sich aber die Mühe, aus dem fürchterlichen Wust von Versgeklingel die lyrischen Goldkörner hervorzusuchen, so wird man auf überraschende Schönheiten stoßen. Sein Gedicht „Aus der Jugendzeit“ kann sich getrost neben Goethes schönste lyrische Perlen stellen. Inmitten seiner sonstigen Dichtung mutet es an wie eine Rose im Krautgarten. Seine gelehrte Tätigkeit als Professor der orientalischen Sprachen in Erlangen (später in Berlin) wies ihn nach dem Orient, und das durch die Romantik genährte Interesse an der Welt des Ostens und nicht zum wenigsten Goethes Westöstlicher Divan kamen dieser Neigung entgegen. So schlüpfte Rückert in seiner didaktischen Spruchdichtung in das Gewand des fremden Indien und ließ seine Lebensweisheit unter dem Titel „Die Weisheit des Brahmanen“ erscheinen. Darüber hinaus entnahm er dem persischen Orient die lyrische Form des Ghasels, in der sich seine Reimfreude so recht von Herzen genugtun konnte. Aus dem Orient entnahm er auch die Stoffe zweier epischer Dichtungen, das indische „Nal und Damajanti“ und das persische „Rostem und Suhrab“, welch letzteres uns durch seine Stoffverwandtschaft mit dem alten Hildebrantsliede besonders interessiert.

d) Immermann und Grabbe.

Alle diese Dichter sind bei aller Selbständigkeit ihrer Stellung doch im Grunde noch als Romantiker anzusprechen. Wesentlich anderer

Art sind eine Reihe von Persönlichkeiten, die von der Romantik ausgehend tatsächlich die Romantik ästhetisch überwunden haben. Der erste von ihnen ist der Magdeburger Karl Leberecht Immermann (1796—1840). Als Dramatiker bewegt er sich mit seinen heute so gut wie vergessenen Dramen ganz in den Bahnen der Romantik. Das wertvollste unter ihnen ist das gedankenreiche Mysterium „Merlin", ein faustisches Werk vom Leben und Kämpfen des berühmten Zauberers aus der Artussage, den der Teufel mit einer reinen Jungfrau zeugte. Eine epische Dichtung „Tristan und Isolde" blieb wie ihr großes Vorbild unvollendet. Der satirische Roman „Münchhausen", der vielleicht das geistsprühendste Werk des ganzen 19. Jahrhunderts genannt werden kann, ist der Wendepunkt in der Geschichte der Romantik. Mit allen Fasern im romantischen Empfinden wurzelnd, stellt er doch eine großartige Verspottung der romantischen Technik dar, wie sie Brentano im Godwi und E. T. A. Hoffmann im Kater Murr so eigenwillig auf die Spitze getrieben hatten. Die romantische Ironie überschlägt sich und wird nun wirklich zur bewußten Selbstverspottung — und Selbstvernichtung. Der Roman enthält daneben eine Fülle glänzender Literatur- und Zeitsatire, zu deren Genuß allerdings Kenntnisse erforderlich sind, wie sie nicht jeder Leser mitbringt, die aber dem Kenner Stunden des fröhlichsten Behagens bereiten kann. Die Satire richtet sich in der Hauptsache gegen den bekannten Weltenbummler Fürst Pückler-Muskau, den Schöpfer der berühmten Muskauer Parkanlagen, und sein Modebuch „Briefe eines Verstorbenen". Daneben ist episodenhaft —, diesmal nicht in satirischer Absicht, sondern ganz ernsthaft romantischer Technik folgend, eine westfälische Dorfgeschichte eingeschoben, die man unter dem Titel „Der Oberhof" herausgelöst und dadurch bis heute lebendig erhalten hat. Diese Erzählung ist die erste Dorfgeschichte, die das Bauernleben nicht in romantisch-sentimentaler Aufmachung, sondern in seiner ganzen naturwahren, knorrigen Erdentstammtheit darstellt, eine Novelle, die inmitten ihrer romantischen Umgebung hinweist auf die kommenden Meister der realistischen Erzählungskunst. Dieselbe Zwitterstellung nimmt der schon vor dem Münchhausen erschienene Roman „Die Epigonen" ein. Auch er ist technisch aus der Romantik hervorgewachsen und weist doch inhaltlich durch den Zwiespalt der alten Zeit mit dem neuen Zeitalter der Maschine auf den kommenden Zeitroman hin, zugleich ein Problem berührend, das in der Folgezeit das Kulturleben der ganzen abendländischen Menschheit beherrschen sollte und auch das Aussehen und den Charakter unseres deutschen Volkes von Grund auf veränderte. Der Titel des Romans ist, wie einst der Dramentitel „Sturm und Drang" für das ganze Zeitalter bezeich-

nend geworden. Immermann hatte richtig erkannt, daß er in einer Epigonenzeit lebte, daß er selbst zu den Epigonen gehörte, die von dem Erbe der vergangenen großen Zeit zehrten, und ihr selbst nichts Gleiches zur Seite zu stellen vermochten.

An diesem Zwiespalt, an dem Gefühl, ein Nachgeborener zu sein, verzehrte sich auch das reiche dramatische Talent des Westfalen Christian Dietrich Grabbe (1801—1836), der die größten Stoffe der Geschichte und Sage vergeblich zu meistern versuchte. Wie er im Leben seine Leidenschaften nicht zügeln konnte, so vermochte er auch in seinem Dichten nicht Maß zu halten. So konnten seine großzügig angelegten Dramen „Napoleon" (der erste Versuch, den Gewaltigen zum Helden eines Dramas zu machen) und „Hannibal" nicht zu Kunstwerken ausreifen. Die Maßlosigkeit seines Strebens zeigt am besten der überkühne Versuch, die beiden Titanen „Don Juan und Faust", den einen in seiner Gier nach allen Genüssen der Erde, den andern in seinem frevelhaften Verlangen nach aller Weisheit der Unendlichkeit, einander gegenüberzustellen. Von Grabbe gilt dasselbe, was Goethe von Christian Günther sagte: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten."

e) Platen und Heine.

Zu den Überwindern der Romantik gehören auch zwei Dichter, die in bitterster Feindschaft nebeneinander hergingen und doch auf dem gleichen Mutterboden der Romantik gewachsen sind: der fränkische Edelmann August Graf von Platen-Hallermünde und der Düsseldorfer Jude Heinrich Heine. Platen (1796—1835) begann in den Bahnen der Romantik und rang sich in sehnendem Schönheitsdrange zu streng klassischen Formen durch. Sein Streben ging nach höchster Vollendung der Form im antiken Versmaß der Ode. Daneben zeigt die meisterhafte Verwendung der persischen Ghaselform romantischen Einschlag. Romantisch ist sein erster dramatischer Versuch, die Märchendichtung „Der gläserne Pantoffel"; bald jedoch überschüttete er die Verirrungen der Romantik in zwei originellen, geistsprühenden Literaturkomödien nach dem Muster des Aristophanes mit vernichtendem Spotte. Die erste, „Die verhängnisvolle Gabel", hält unter den Schicksalstragödien grausame Musterung, die zweite, „Der romantische Ödipus", wendet sich gegen alle romantische Verstiegenheit, wobei der Schlag vor allem gegen Immermann geführt wird, den Platen sehr ungerechtfertigterweise nur als Romantiker auffaßt und gar nicht ahnt, wie sehr dieser schon über die Romantik hinausgewachsen ist. Es mischten sich in diese literarischen Fehden viele persönliche Gehässigkeiten, und dem angegriffenen Im-

mermann erwuchs in Heinrich Heine ein grausamer Sekundant, der den traurigen Mut fand, Platens geheimste Seelentiefen erbarmungslos vor aller Welt bloßzustellen. Im Kampfe mit unglückseligen widernatürlichen Neigungen verzehrte Platen seine reine und edle Seele, und durch Heines pöbelhaften Angriff zu Tode verwundet, wandte er Deutschland den Rücken, um in Italien die Heimat der Schönheit zu finden. In Syrakus ging der Ruhelose zur ewigen Ruhe ein. Von Platens formschönen Balladen sind vor allem „Der Pilgrim von St. Just" und „Das Grab im Busento" bis heute lebendig geblieben.

Sein Widersacher Heine (1799—1856) ist der erste Jude von dichterischer Bedeutung in der deutschen Literatur. „Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt" erscheint sein Bild bald von blinder Verehrung gekrönt, bald von verständnisloser Leidenschaftlichkeit zur Fratze entstellt, in der Beurteilung der Nachwelt. Daß er kein fester, edler Charakter war, zeigt sein leichtfertiger, durch keine innere Nötigung bedingter Übertritt zum Christentum, sowie die niederträchtige Art, mit der er in der Novelle „Die Bäder von Lucca" Platens feinfühlige Seele totschlug. Der ätzende Spott, der sein ganzes Dichten durchdringt, ist allerdings zum großen Teil auf seine Lebensschicksale zurückzuführen. Heine ist wie so viele andere edlere Naturen ein Opfer der Reaktion. Als ihm in der Heimat der Boden unter den Füßen zu heiß wurde, ging er nach Paris, wo er sich in der Rolle des heimatlosen Flüchtlings gefiel und dabei für seine Anwürfe gegen Deutschland ein Jahresgehalt von der französischen Regierung bezog. In Paris ist er nach langem, unsäglich quälendem Rückenmarkleiden gestorben. Aber ein anderer deutscher Dichter, dem die Reaktion noch viel übler mitgespielt hatte, Fritz Reuter, hat gezeigt, wie man solche Schicksale überwinden kann. Mag jemand durch eine unverständige Regierung noch so ungerecht behandelt werden, so gibt ihm das nie die Berechtigung, wie Heine es getan hat, sein Vaterland anzuspeien. Trotzdem leuchtet aus seinen Dichtungen ein ganz außerordentliches lyrisches Talent hervor, und in guten Stunden gelingen ihm Lieder, die mit Goethe wetteifern. Sie sind im „Buch der Lieder" vereinigt, und viele sind zu Volksliedern geworden. Heine gehört zu den meistkomponierten lyrischen Dichtern. Die von Brentano erfundene Loreleisage ist erst durch Heines bekanntes vielgesungenes Gedicht zum Allgemeinbesitz des Volkes geworden. Die Sammlung „Romanzero" zeigt seine Eigenart, das Erhabene mit Spott zu versetzen, in weit stärkerem Maße. Den Zyklus „Fitzlipuzli", der in einer furchtbaren, mit Grauen gemischten Komik den Kampf des Fernando Cortez um Mexiko schildert, wird niemand ohne Er-

schütterung lesen. In den Versdichtungen „Atta Troll“ und „Deutschland, ein Wintermärchen“ schuf Heine die glänzendsten Zeitsatiren, die die deutsche Literatur besitzt.

Heines Dichtungen sind echte Kinder der Romantik. Form und Stimmungsgehalt seiner Lyrik ist romantisch, ebenso wie seine beiden im übrigen sehr unbedeutenden Jugenddramen „Ratcliff“ und „Almansor“. Der Spott, mit dem er so oft am Schluß die Wirkung seiner schönsten Gedichte zerstört, ist schließlich nichts weiter als eine Abart der romantischen Ironie. Seine Dichtung ist von ganz ungeheurem Einfluß auf die folgende Generation gewesen. Das romantische Empfinden und das satirische Bedürfnis der Zeit, die Schwärmer und die Spötter kamen bei ihm gleichermaßen auf ihre Rechnung, und die dichterische Satire des ganzen 19. Jahrhunderts sieht in ihm ihr bewundertes Vorbild. Er selbst fühlte nur zu gut, daß das Zeitalter der Romantik vorüber sei, und seine Prosaschriften weisen über die Romantik hinaus in eine neue Zeit. Seine Abhandlung „Die romantische Schule“, eine trotz aller Schiefheiten noch heute sehr lehrreiche Arbeit, zieht bewußtermaßen die Summe der Strömungen, die abgeschlossen hinter ihm liegen, und in denen er selbst sich als einen der Letzten fühlt. Seine geistreich-satirischen „Reisebilder“ und seine sonstigen Prosaschriften, die er unter dem Sammeltitel „Der Salon“ vereinigte, sind das Vorbild des Feuilletonstils in Deutschland geworden, geschult am französischen „Esprit“ in allen seinen guten und schlechten Auswirkungen. Durch ihn ist Heine einer der einflußreichsten Schriftsteller im ganzen 19. Jahrhundert.

XII. Die Zeit des Realismus.

1. Politische Dichtung.

a) Börne, Menzel und die Jungdeutschen.

Heine bildet die Brücke von der ästhetischen zur politischen Überwindung der Romantik. Und die politischen Forderungen einer neuen Zeit, die sich aus dem Sumpfe der Reaktion durch revolutionäre Zuckungen zum Leben rang, sind schließlich für die Neugestaltung des deutschen Geistes und der deutschen Dichtung noch wichtiger als das Gefühl der ästhetischen Unzulänglichkeit der alternden Romantik. Das Zeichen gab die französische Julirevolution vom Jahre 1830, die den romantischen Versuch, das zertrümmerte Königtum der abgewirtschafteten Bourbonen wieder zu beleben, endgültig zu Grabe trug, und der Rufer im Streit wurde in Deutschland der getaufte Frankfurter Jude Ludwig Börne (1786—1836). Ästhetisch ein Verehrer Jean Pauls, war er ein heftiger Gegner der alten Autoritäten, insbesondere Goethes, den er nicht müde wurde zu verkleinern. Seine eigentlichen Interessen waren jedoch nicht ästhetisch, sondern politisch gerichtet, und auch die ästhetische Kritik diente ihm nur zum Kampfe für den politischen Liberalismus. Nach der mit Begeisterung begrüßten Julirevolution ging er nach Paris und geißelte von dort aus in seinen „Briefen aus Paris" die deutschen Zustände in höchst einseitiger Weise. Durch sie ist er neben seinem Stammesgenossen Heine der Vater des von Frankreich befruchteten deutschen Journalismus geworden.

In der Feindschaft gegen Goethe fand sich Börne mit Wolfgang Menzel zusammen, der sonst sein Antipode war und ihn mit tödlichem Haß verfolgte. Gegenüber der undeutschen, franzosenbegeisterten Art Heines und Börnes mit ihrer Zersetzung aller sittlichen Begriffe war Menzel ein eifriger Verfechter eines deutsch und christlich gerichteten Sittlichkeitsgedankens. Er bekämpfte Goethe, da dessen universal gerichteter Geist seinem Ideale nicht entsprach,

und machte in seinem Buche „Die deutsche Literatur" den originellen Versuch, Goethe durch Tieck zu ersetzen. Seine deutsch-romantisch gerichtete Natur stand im schärfsten Gegensatz zu der universal-romantischen Goetheverehrung der Kreise um Rahel und Bettina. Es ist nicht zu leugnen, daß ein guter Kern in Menzels Ideen steckte; aber durch seine Borniertheit hat er seine guten Absichten selber totgeschlagen und der Sache mehr geschadet als genützt, und über seine törichte Goethefeindschaft ist das ästhetische Gewissen Deutschlands zur Tagesordnung übergegangen. Als dann die Julirevolution in Deutschland begeisterten Widerhall fand, kehrte er seinen ganzen Ingrimm gegen die von Börne vertretene Richtung, und auf sein Betreiben kam der lächerliche Frankfurter Bundestagsbeschluß zustande, der die bisher erschienenen und künftig noch erscheinenden (!) Schriften „der literarischen Schule, die man das junge Deutschland nennt", verbot. So schuf der alte verzopfte Bundestag eine literarische Schule, die in Wirklichkeit gar nicht bestand. Ausdrücklich genannt waren zwei unbedeutende Schriftsteller, Theodor Mundt und Ludwig Wienbarg, ferner Heinrich Heine, Karl Gutzkow und Heinrich Laube. Börne, die Hauptperson, fehlte merkwürdigerweise in dem kopflosen Manifest.

Eine literarische Schule war das junge Deutschland nicht. Seine Vertreter kannten sich kaum, oder bekämpften sich gegenseitig, wie der blasierte Heine und der ehrlich begeisterte Börne. Allerdings war das Empfinden richtig, daß ihnen eine gewisse Gemeinsamkeit innewohnte, die sie zu Vertretern einer neuen, politisch gerichteten Zeit stempelten. Daß die deutschen Regierungen mit diesem Geiste nichts Besseres anzufangen wußten, als ihn in die Opposition zu drängen, war eine Dummheit, die das deutsche Volk noch heute schwer büßen muß.

Der bedeutendste dichterische Vertreter dieses Kreises war, nächst Heine, der Berliner Gutzkow. Sein konfuser Jugendroman „Wally, die Zweiflerin", eine ins unerträgliche gesteigerte, dabei unendlich vergröberte Lucinde, ist ein Versuch, die revolutionären ethischen Gedanken, die das „Junge Deutschland" den Lehren des französischen Sozialapostels Saint-Simon entnahm, literarisch zu verwerten. Das Buch brachte dem Autor eine längere Gefängnisstrafe ein, was dem unfertigen Machwerk zu einer unverdienten Reklame verhalf. Bedeutender sind seine beiden, erst nach dem Sturmjahr 1848 verfaßten Zeitromane „Die Ritter vom Geist" und „Der Zauberer von Rom". Gutzkow arbeitet hier noch immer wie in der Wally mit den Mitteln der Romantik; den Inhalt aber setzt er nicht in ein romantisches Nirgendwann und Nirgendwo, sondern entnimmt ihn

der lebendigen Gegenwart und weist damit auf das Stoffgebiet hin, dem in der kommenden Zeit neun Zehntel aller Unterhaltungsliteratur angehört. Es wird allerdings heute wenig Menschen geben, die diese dickleibigen Romanungeheuer mit ihrem saloppen Stil und ihrer wüsten Stoffmasse nach dem ganz unkünstlerischen Vorbild französischer Sensations- und Schauerdramatik (Eugen Sue, „Der ewige Jude“) durchgelesen haben.

Von seinen Dramen nennen wir hier nur den ab und zu noch auftauchenden „Uriel Acosta“, die Tragödie eines gegen die Unduldsamkeit starren Dogmenglaubens sich auflehnenden freigewordenen Geistes — die Stoffwahl ist bezeichnend für die Gedankenwelt der Jungdeutschen —, und die früher vielgespielte arge Verzeichnung Friedrich Wilhelms I. in dem historischen Lustspiel „Zopf und Schwert“ und die noch ärgere, für uns ganz unmögliche Verzerrung des jungen Goethe in dem einst kritiklos bewunderten „Königsleutnant“.

Gutzkow ist als Typus seiner Zeit historisch bedeutsam; ästhetisch ist er ungenießbar und daher mit Recht vergessen.

Als Dramatiker ist aus dem Kreise der Jungdeutschen noch Heinrich Laube zu nennen. Von seinen zahlreichen Dramen wird heute nur noch eins genannt und gelegentlich auch gespielt, „Die Karlsschüler“, eine ähnliche Versündigung am jungen Schiller, wie sie sich Gutzkow am jungen Goethe erlaubte. Einen bleibenden Namen hat er sich später, als er längst den Bestrebungen des Jungen Deutschland entwachsen war, als Theaterdirektor in Wien und zeitweise auch in Leipzig erworben. Er ist der Schöpfer eines Bühnenstils, der für die moderne Schauspielkunst grundlegend geworden ist. Laube war im Theaterleben Deutschlands eine Macht, von der oft das Wohl und Wehe eines jungen Dichters abhing. In dieser Hinsicht ist ihm in der neuesten Zeit etwa nur eine Persönlichkeit wie Max Reinhardt zu vergleichen.

b) Herwegh, Hoffmann von Fallersleben und Freiligrath.

Der politischen Ideenwelt des Jungen Deutschland ist eine revolutionär-demokratische Dichtung entsprossen, deren bedeutendster Vertreter der Stuttgarter Georg Herwegh ist (1817—1875). Seine „Gedichte eines Lebendigen“, die er 1841 aus seinem Schweizer Exil in die Welt schickte, waren von ungeheurer Wirkung; nicht um ihres oft recht geringen dichterischen Wertes willen, sondern weil es Töne waren, die man bisher auf der deutschen Leier noch nicht gehört hatte, und die der Stimmung der Zeit mächtigen Ausdruck verliehen. In das tönende Pathos seiner revolutionären Dichtung

mischen sich jedoch auch echte lyrische Klänge von großer Schönheit, die es bedauern lassen, daß eine solche dichterische Gabe in der Leidenschaft des Tages versinken mußte. Auch Franz Dingelstedt, der später als dramatischer Epigone gefeiert wurde und mit dem bayrischen Adelsprädikat versehen den Mittelpunkt des nachklassischen Weimarer Kunstlebens unter Großherzog Karl Alexander bildete und schließlich Laubes Nachfolger als Direktor des Wiener Hofburgtheaters wurde, hat in seiner Jugend sich in seinen „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters" als eifriger Demokrat gezeigt. Die menschlich sympathischsten und zugleich als Dichter bedeutendsten Vertreter der politischen Dichtung dieser Zeit, die nicht wie Dingelstedt den Mantel nach dem Winde hängten, sondern die Folgen ihrer Überzeugung auf sich nahmen und später unter andern Verhältnissen aus freier Herzensüberzeugung mit dem Vaterlande ihren Frieden machten, sind August Heinrich Hoffmann, nach seinem Geburtsorte von Fallersleben genannt (1798—1874), und Ferdinand Freiligrath (1810—1876). Hoffmann ist wie Uhland nicht nur als Dichter, sondern auch als Gelehrter bedeutend, und die Geschichte der germanischen Philologie weiß von seinem philologischen Scharfblick und Spürsinn vieles zu berichten. Zum politischen Märtyrer wurde er durch seine „Unpolitischen Lieder" (1840 und 1844), die man wahrscheinlich gerade wegen ihres Titels so anstößig fand, daß ihr Verfasser von seiner Breslauer Professur weggejagt wurde. Erst im Sturmjahre 1848 wurde er rehabilitiert und fand dann eine beglückende Tätigkeit als Bibliothekar in Corvey an der Weser. Welch bedeutendes lyrisches Talent in ihm steckte, zeigen am besten seine „Kinderlieder". Von den Jungdeutschen trennt ihn für alle Zeit seine allen nichtswürdigen Mißhandlungen trotzende Vaterlandsliebe, und diese fand ihren schönsten Ausdruck in dem Liede, das der Dichter im Jahre 1841 auf der Insel Helgoland sang, und das zum Nationallied des deutschen Volkes geworden ist, dem Sang „Deutschland, Deutschland über alles". Seine Vaterlandsliebe wurzelte, wie die der Brüder Grimm, in der Romantik, und dieser romantische Zug hat standgehalten, bis der Dichter das neugeeinte deutsche Vaterland aus vollem Herzen begeistert begrüßen konnte. Romantisch begann auch die Jugenddichtung seines Freundes Freiligrath. Bei ihm war es allerdings nicht die Deutschromantik, sondern der Zug in die Ferne, die den jungen Kaufmannslehrling gefangennahm und ihn zu seinen exotischen Phantasien begeisterte, unter denen der „Löwenritt" einst hochgefeiert war, jetzt aber wegen seiner inneren Unwahrheit uns nur noch ein Lächeln abnötigen kann, wie schon der Spötter Heine den gründlich verunglückten

„Mohrenfürsten“ in seinem Atta Troll herzhaft zu Tode lachte. Bald aber erfaßte der junge Dichter die Not der Zeit mit glühender Seele, und er wurde der erste, in seiner Höhe nicht wieder erreichte dichterische Verkünder der Revolution, die sich stützt auf den Haß des aus der Tiefe auftauchenden vierten Standes gegen alle, die auf der Sonnenseite des Lebens stehen. Die rote Fahne, das Sturmzeichen des Schreckens, ist dem leidenschaftlichen Dichter das Symbol einer besseren Zukunft. „Ça ira“, der Revolutionsruf aus Frankreich, ist der Titel der leidenschaftlichsten jener Gedichtsammlungen, mit denen Freiligrath, ein Gegner alles einseitigen Parteiwesens, der die schönen Worte fand: „Der Dichter steht auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei“, den sozialdemokratischen Agitatoren der Folgezeit ihren zündenden Stoff lieferte, lange bevor es eine festgefügte Sozialdemokratie gab. Und auch dieser Dichter hat den Weg zum Frieden wiedergefunden, weil sein Gemüt rein und seine Seele deutsch war. Infolge der Amnestie aus seinem Londoner Exil zurückgekehrt, hat er während des Krieges die ergreifendsten Gesänge gedichtet, die die ästhetisch nicht allzu reiche Ernte der deutschen Heldenzeit von 1870 gebracht hat, „Die Rosse von Gravelotte“ und „Die Trompete von Dionville“, und mit „Hurra Germania“ begrüßte er jubelnd wie sein Freund Hoffmann das neue Reich. Das Eigenartigste ist aber, daß seine ganze Dichtung, die erotische wie die revolutionäre, begleitet ist von einer innigzarten, nur stellenweise etwas süßlichen Lyrik, in der der politische Streiter zu einem Sänger der Liebe und der deutschen Heimat wird, wie einst der Meister aller deutschen Sänger, Walther von der Vogelweide. Als politischer Dichter ist Freiligrath der poetische Widerschein der Geschichte des deutschen Liberalismus, jenes Liberalismus, der nicht wie die von Herwegh vertretene Richtung grollend und unversöhnt abseits stand, sondern sich des Errungenen freute, auch wenn es auf anderem Wege erreicht war, als die jugendlichen Sturmgesellen es sich geträumt hatten.

2. Die wissenschaftlichen und philosophischen Strömungen.

Eine Dichtung ist nur dann wahr und echt, wenn sie in den geistigen Strömungen der Zeit wurzelt, in der sie entstanden ist. Deshalb kann keine Dichtungsgeschichte von der Zeitgeschichte getrennt werden. Es ist jedoch in keiner Zeit so schwer, einen fortlaufenden Faden der Entwicklung festzuhalten, wie in den durcheinanderdrängenden Strömungen des 19. Jahrhunderts, darum liegen auch die widersprechendsten Richtungen der Literatur hier so unvermittelt

nebeneinander. Allen Dichtern, die um die Mitte des Jahrhunderts blühten, hatte in der Jugend noch die Abendsonne der Romantik geleuchtet. Sie sahen dann die neue Zeit mit ihren politischen Kämpfen heraufsteigen, hörten das bisher ungewohnte Hämmern der Maschinen, sahen die Postkutsche, in der Goethe nach Italien fuhr, der Eisenbahn weichen und waren mit ihrem Jahrhundert gezwungen, sich in neuen Lebensformen zurechtzufinden. Und der Kampf der Geister entbrannte aufs neue, fast wie in den Zeiten der Reformation. Es handelt sich aber nicht mehr um den Kampf der Glaubensformen, sondern um den Kampf zwischen Glauben und Wissen. Während eine starre lutherische Orthodoxie unter Führung des unsympathischen Hengstenberg das Wissen unbedingt dem Glauben unterordnen wollte, zeigten sich innerhalb der katholischen Kirche in der deutschkatholischen Bewegung Bestrebungen, die auf eine Lockerung der römischen Herrschaft hinausliefen. Hegel, der Abkömmling der Romantik, wollte in seiner Religionsphilosophie noch einmal Glauben und Wissen versöhnen, aber seine Nachfolger stellten mit Entschiedenheit das Wissen über den Glauben. Sie gingen dem alten Glauben mit den Waffen der Kritik zu Leibe und holten sich ihre Waffen aus der Philologie und Geschichte, aus der wiedereröffneten Rüstkammer der Aufklärung und aus den mächtig erblühenden Naturwissenschaften. Im Jahre 1835 erschien eines der aufsehenerregendsten Bücher des ganzen Jahrhunderts, „Das Leben Jesu“ von David Friedrich Strauß. Es versetzte dem kritiklosen Dogmenglauben den Todesstoß, und manch einer ist durch dieses Buch an dem frommen Glauben seiner Kindheit irre geworden. Noch hundert Jahre vorher wäre ein solches Buch unmöglich gewesen; Strauß durfte es wagen, und es geschah ihm weiter nichts, als daß man ihn seiner Professur entsetzte. Aus gröberem Holze war die philosophische Richtung des Materialismus geschnitzt, in der die flachsten Gedanken des französischen Materialismus aus der Zeit der Aufklärung wieder auflebten. Es ist die Richtung, die alles Geistige aus der Wirkung des Stoffes zu erklären sucht. Das populärste Buch dieser Schule war Büchners „Kraft und Stoff“, das zwanzig Jahre nach Strauß, 1855, erschien. Ein Jahr vorher hatte Karl Vogt sein Buch „Köhlerglaube und Wissenschaft“ veröffentlicht, das seine Tendenz schon im Titel aufdringlich genug kundgibt. Nachhaltiger als alle diese Strömungen war jedoch der Einfluß, der von den Naturwissenschaften ausging. 1859 erschien des Engländers Darwin epochemachendes Buch „Der Ursprung der Arten“ und bald darauf „Die Abstammung des Menschen“, zwei Werke, die durch die darin formulierte Lehre von der natür-

lichen Zuchtwahl und der Entwicklung von den niederen zu den höheren Lebensformen die Gedankenwelt des Jahrhunderts in eine bestimmte Richtung drängten. Seine Gedanken sind nicht durchweg neu, sie finden sich zum großen Teil intuitiv schon bei Goethe und noch früher ausgesprochen; Darwin hat sie nur formuliert und wissenschaftlich begründet. Aber seine Verkünder schrieben seinen Namen auf ihre Fahne und stempelten ihn damit ganz unberechtigterweise zum Vorkämpfer einer materialistischen Weltanschauung. Die voreilige Popularisierung seiner Lehre richtete in den unklaren Köpfen der Massen große Verwirrung an, und der große Jenenser Zoologe Ernst Haeckel hat mit seinen tendenziösen, philosophisch sein sollenden „Welträtseln" und „Lebenswundern" mehr Schaden als Nutzen gestiftet.

Auf den philosophischen Materialismus stützt sich die folgenschwerste Erscheinung des 19. Jahrhunderts, der Sozialismus. Seine Anfänge sind uralt, in seiner primitiven Form, dem Kommunismus, reicht er bis in die Anfänge der Menschheitsgeschichte hinab. Einmal, im 16. Jahrhundert, hat ein agrarischer Kommunismus, der Bauernkrieg, Deutschland erschüttert, aber das war nur vorübergehend. Erst mit dem Erwachen des „vierten Standes" beginnt er eine Macht zu werden. Die Revolution vom Jahre 1848 war noch durchaus bürgerlicher Natur gewesen, aber einzelne proletarische Streiflichter waren doch schon darauf gefallen. Die Begründer der sozialistischen Bewegung in Deutschland sind der Breslauer Ferdinand Lassalle und der Rheinländer Karl Marx, bezeichnenderweise beide jüdischen Stammes. Lassalle war ein phantasievoller Schwärmer, der sich auch dichterisch betätigte (sein Trauerspiel „Franz von Sickingen" erschien 1859). Ihm schwebte noch eine Organisation der Arbeiter auf nationaler Grundlage vor. Marx war der nüchterne Denker, der, an Kant und Hegel geschult, seiner Lehre in dem Werke „Das Kapital" eine kanonische philosophische Begründung gab. Er erzog das Proletariat vor allem zum Internationalismus, zu einem alle nationalen Schranken überspringenden Klassenbewußtsein. „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!" Mit diesem Kampfruf wurde dem Proletariat das Vaterlandsgefühl aus dem Herzen gerissen, und leider ist die deutsche Sozialdemokratie die einzige in der Welt, die diesen Lockruf ernst genommen hat und dies unter den Peitschenhieben unserer Feinde in unsern Tagen furchtbar büßen muß. Aus dem philosophischen Arsenal des Materialismus aber holte sich die marxistische Sozialdemokratie ihre „materialistische Geschichtsauffassung", die alles Weltgeschehen nur aus wirtschaftlichen Strömungen erklären will und alles geistige Wirken der großen Persönlichkeiten

leugnet — so recht eine Lehre für die Herde, die jede überragende Gestalt mit scheelen Augen ansieht und sich einbildet, selbst eine geistige Macht zu sein, wenn sie ein Schlagwort verständnislos nachredet.

Der Materialismus hat den Massen den Glauben genommen, ohne ihnen dafür ein sicheres Wissen zu bieten; er hat ihnen das Vaterland genommen und sie ins internationale Elend geführt. Er hat dadurch die sittlichen Grundlagen unseres Volkes unterwühlt und somit zum Zusammenbruch unseres Vaterlandes beigetragen.

Neben dem Materialismus lebt jedoch die Philosophie des Geistes weiter, und ihre Lebenskraft ist sogar größer als die Lehre, die in Umkehrung eines Goethewortes die Meinung vertritt, daß es der Körper sei, der sich den Geist erbaut. Es ist dies eine Philosophie, die unmittelbar von der Romantik herkommt. Ihr Verkünder ist Arthur Schopenhauer (1788—1860). Er fühlt sich als den Erben Kants, und seine Philosophie ist ein erkenntnistheoretischer Idealismus mit stark persönlichem, pessimistischem Unterton, der schließlich so weit geht, das höchste Glück des Lebens in der Verneinung des Lebens zu finden. Sein Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung" war bereits 1819 erschienen, ein zweiter Band kam 1844 heraus. Die Dichtung und Weltanschauung der Folgezeit ist von ihr beeinflußt und fand in ihr gegen den Materialismus ein heilsames Gegengewicht.

Diese gewaltigen geistigen Umwälzungen haben den Entwicklungsgang der deutschen Dichtung bestimmt. Jedoch konnte die Dichtung dieser Entwicklung erst allmählich folgen. Unsicher tastend bewegt sie sich da und dorthin, es will schwer halten, gegenüber den neuen Lebensformen den richtigen dichterischen Ausdruck zu finden, die Dichter zehren vom Erbe der Vergangenheit, sie sind Enkel einer großen Zeit, Nachgeborene, Epigonen.

3. Der Sieg des Realismus.

An den Dichtern des Jungen Deutschlands sahen wir, wie die Einstellung auf die Tagespolitik der sichtbarste Anlaß zur Abkehr von der Romantik war. Wir kehren zurück zu den stilleren, aber tieferen Mächten, die zu ihrer ästhetischen Überwindung führten. Die deutsche Dichtung kehrt aus dem formlosen Traumlande der Romantik zurück auf den festen Boden der Wirklichkeit: Die Romantik wird abgelöst vom Realismus. Die Übergänge sind durchaus fließend. Die Dichtung Mörikes, die auf romantischem Boden gewachsen ist, gewinnt gerade durch die starke Beimischung des gesunden Wirklich-

keitssinnes, der dem wackeren Pfarrherrn von Cleversulzbach in hervorragendem Maße bei aller romantischen Verklärung der Dinge eigen war, ihren ganz besonderen Reiz. Durchaus in die Nähe des Schwaben Mörike gehört die westfälische Dichterin, die wir an die Spitze des Realismus stellen, Annette Freiin von Droste-Hülshoff (1797—1848). Sie ist Deutschlands bedeutendste lyrische Dichterin, eine feinfühlende Frau und innig-fromme Katholikin. Auch ihre Dichterjugend war vom Hauche der Romantik umweht, aber sie versank nicht in verschwommenen Nebeln, sondern griff ins volle Leben hinein und holte ihre Schätze aus der Tiefe des übervollen Herzens. Am bekanntesten ist die aus ihrem Nachlasse erschienene Sammlung „Das geistliche Jahr", 72 Sonn- und Festtagslieder, die den frommen Sinn der Dichterin im schönsten Lichte zeigen. Auf das Gebiet der Novelle begab sie sich mit der packenden Erzählung „Die Judenbuche", einem Seitenstück zu Kleistscher Erzählerkunst.

Annette von Droste hat, wie Mörike auch, erst spät die gebührende Anerkennung gefunden. Dafür ist sie aber auch dauerhaft und durch keine literarische Mode wieder umzustoßen.

a) Friedrich Hebbel.

Auf dem Boden der neuen realistischen, der Romantik abgewandten Dichtung erwuchs der größte Dramatiker des 19. Jahrhunderts, Friedrich Hebbel (1813—1863). Er bedeutet den gewaltigsten Aufstieg der deutschen Dichtung nach den Klassikern. Anders als das Sonnenkind Goethe und die von den Sorgen und Nöten des Lebens unberührten Romantiker Schlegel und Brentano hat er sich durchs Leben ringen müssen. Als Sohn eines armen Maurers in dem dithmarsischen Dorfe Wesselburen hat er von früher Jugend an den Hunger kennen gelernt, und daraus erklärt sich die Herbheit und Rücksichtslosigkeit seines Charakters, die auch seinem Dichten die bestimmende Richtung gegeben haben. Sein Leben ist ein Kampf um den Platz an der Sonne, und in diesem Kampfe kam es ihm nicht darauf an, über Leichen zu gehen. Eine rührende Frauengestalt hat in sein Dasein mit weichen Händen eingegriffen, die Hamburger Näherin Elise Lensing. Alles opferte sie ihm in freudiger Liebe hin, ihre Jugend, ihre Arbeit, ihre Ehre. Und doch ließ er sie fallen, als sie seinem Fortkommen im Wege stand. Hatte doch auch Goethe Friederikens Lebensglück seinen hohen Lebenszielen geopfert! Aber härter als der Kampf mit dem Leben war der Kampf mit den Dämonen im eigenen Herzen. Der feinfühlige Edelmann Kleist erlag in diesem Kampfe, der aus härterem Holze

geschnitzte holsteinische Proletariersohn bestand ihn. Die Wendung in seinem Leben trat im Jahre 1845 in Wien ein, wo er die Unterstützung begeisterter Verehrer fand und seine Lebensgefährtin, die gefeierte Schauspielerin Christine Enghaus, kennen lernte. Seitdem hat der Norddeutsche in Österreich eine Heimat gefunden, bis ihn der Tod aus regem künstlerischen Schaffen herausriß.

Auch Hebbel hat in seiner Posie, wie alle Dichter des 19. Jahrhunderts, den Einfluß der Romantik erfahren, und in seiner Jugend hat er sich in ernstlichem Ringen mit Schelling und Hegel auseinandergesetzt. Aber er ist von den ersten Anfängen an bereits über die Romantik hinausgewachsen. Ein Epigone zu sein konnte seinem ringenden Geiste nicht genügen, und ihm hat es das 19. Jahrhundert zu danken, daß es vor dem Fluche, nur ein Jahrhundert der Epigonen zu sein, bewahrt blieb. Das Neue in Hebbels Dichtung, darin er über Klassiker und Romantiker hinausschreitet, ist die überragende Bedeutung des Problems. Diese Richtung seines Schaffens rückt ihn in unmittelbare Nähe Kleists, jenes eigenwilligen Grüblers der Romantik. Es kommt ihm nicht in erster Linie darauf an, einen Stoff künstlerisch zu gestalten, sondern ein Problem an der Hand eines Stoffes darzulegen und ihm bis in seine letzten Folgerungen nachzugehen. Nur unter diesem Gesichtspunkt kann man seinen Werken mit ihrer oft absonderlichen Stoffwahl und ihrem grüblerischen, bohrenden Charakter gerecht werden. Die Weltanschauung, die seinem gesamten Dichten zugrunde liegt, ist freilich durchaus pessimistisch, und hierfür war nicht nur die eigene trübe Jugend des Dichters bestimmend, sondern auch die pessimistische Philosophie Schopenhauers, die ihre Kreise zu ziehen begann — und diese Philosophie ist ein Kind der Romantik. Hebbel hat keinen einzigen Lebensbejaher auf die Bühne gestellt, oder doch nur als Kontrastfigur, wie den Holofernes in der Judith. In trostloser Tassostimmung enden seine Dramen. Seine Helden und Heldinnen sind nicht Sieger auch im Fallen, wie Goethes Egmont und Schillers Maria Stuart, sondern sie sind zerbrochen an den Problemen, denen sie willenlos gegenüberstanden. Und doch sind Hebbels Dramen gewaltige Kunstwerke, vor denen sich die Nachwelt in Ehrfurcht beugt. Nicht aus klassischem Marmor, sondern aus hartem deutschen Granit gemeißelt, eckig und kantig, für die Ewigkeit hingestellt. Die Personen sind Träger von Ideen, und dennoch sind es keine blutlosen Gestalten, sondern Menschen von leidenschaftlich pulsierendem Leben. So glaubt man in seinem Erstlingsdrama „Judith“ die Klänge der Sturm- und Drangzeit wieder zu vernehmen, die erschütternde Tragödie der Frau, die eine Tat auf sich nahm, der sie nicht gewachsen war, weil ihre Weiblichkeit stärker war als

ihr unweiblicher Wille; so ist in dem zweiten Drama, „Genoveva", der Verräter Golo die eigentliche Hauptperson des Stückes, eine Gestalt, deren interessante Charakterentwicklung uns rein menschlich aufs höchste fesselt; so ist das Drama „Maria Magdalena", in dem wohl am meisten eigenes Erleben des Dichters steckt, das hervorragendste bürgerliche Trauerspiel seit Schillers Kabale und Liebe, eine erbarmungslose Darstellung des Zusammenbruchs einer auf engster kleinbürgerlicher Lebensauffassung begründeten Familie. Späterhin tritt das Problematische in Hebbels Dichten immer mehr in den Vordergrund; so in der Tragikomödie „Der Diamant", in der es der Dichter fertig bringt, einen Mord zum Ausgangspunkt einer komischen Handlung zu machen; in dem wundervollen Werke „Herodes und Mariamne", der tiefsten Tragödie ehelicher Liebe, die je geschrieben wurde, und vor allem in seinem künstlerisch vollendetsten Werke „Gyges und sein Ring", der großartigsten Verherrlichung weiblicher Schamhaftigkeit. Die beiden letzten Dramen gehen jedoch über das rein persönliche Problem hinaus als Darstellungen einer Zeitenwende. Mariamne vertritt die neue Zeit, die an Stelle sklavischen Gehorsams des Weibes die freie, aus liebendem Herzen quellende Neigung setzt, Rhodope im Gyges dagegen ist die Vertreterin der alten Zeit und ihrer engherzigen Satzung, die einer neuen, freien, menschlichen Sittlichkeit nicht gerecht zu werden vermag. Auf diesen Gegensatz der Zeitalter ist auch Hebbels Hauptwerk, die Trilogie „Die Nibelungen" gestellt. In der Verwertung des alten Sagenguts für die moderne Bühne war schon der Vielschreiber Raupach vorangegangen. Hebbel formte den Stoff zum ersten Male zum wirklichen dramatischen Kunstwerk. Wenn er sich auch in allen drei Abteilungen, dem kurzen Vorspiel „Der gehörnte Siegfried" und den beiden Tragödien „Siegfrieds Tod" und „Kriemhilds Rache" im äußeren Verlauf treu an das Nibelungenlied hält, so beruht das Drama doch innerlich auf dem Gegensatz der alten halbheidnischen Zeit, die durch Hagen und die getaufte Walküre Brunhild vertreten wird, und der neuen, wahrhaft christlichen, deren Träger Dietrich von Bern ist, der siegreiche Held, der das Erbe des schuldbeladenen Zeitalters antritt „im Namen dessen, der am Kreuz erblich". Daß der Grundgedanke Hebbels nicht immer mit der rechten Schärfe herausgearbeitet ist, ist vielleicht die einzige Ausstellung, die man an dem grandiosen Werke machen könnte. Auch das letzte Werk, „Demetrius", ist ein Problemdrama. Es nimmt den Stoff, den Schiller unvollendet hinterlassen hatte, in neuer, eigenartiger Beleuchtung des Charakters des Helden wieder auf. Das Geschick wollte es, daß auch dieses Demetrius-

drama unvollendet bleiben sollte. Während der Arbeit am fünften Akt nahm der Tod dem Dichter die Feder aus der Hand.

Hebbels Novellen treten gegenüber den Dramen zurück, obgleich sich auch unter ihnen manche köstliche Gabe befindet. Neben dem Grausigen und Absonderlichen finden wir hier auch einige Beispiele des bei Hebbel sonst seltenen Humors, wie in der prächtigen Geschichte von Schnock, dem furchtsamen Riesen, der seine Kräfte so wenig zu gebrauchen weiß. In dem Epos „Mutter und Kind", einer Verklärung der Mutterliebe, schuf Hebbel das menschlich ansprechendste, gemütvollste seiner Werke, ein würdiges Seitenstück zu Goethes Hermann und Dorothea. Auch seine Lyrik ist problemdurchtränkt, grüblerisch, herb und schwer; aus tiefster Seele ringen sich ihm die Verse los, und jedes lyrische Empfinden wird ihm die Brücke zu ideenreicher Betrachtung des Weltganzen. Selten ist der Genius des Humors hier zu Gaste. Es liegt über Hebbels Lyrik die Erhabenheit frühgotischer Dome, die man nur mit scheuer Andacht betreten darf. Das ganze schwere Ringen des Dichters aber liegt in seinen Briefen und Tagebüchern beschlossen. Sie zeigen uns, daß sein Leben wie bei Goethe das größte seiner Werke war. Aber es war nicht wie bei Goethe eine in vollen Harmonien dahinrauschende Lebensmelodie, sondern eine Fülle von Dissonanzen, die erst gegen Ende freundlichen Auflösungen entgegengingen.

Hebbel ist von den nachklassischen Dichtern der einzige, der den Vergleich mit den Großen von Weimar aushält. Wie kommt es, daß sein Einfluß auf das deutsche Geistesleben so viel geringer war? Der Grund liegt darin, daß überhaupt die Literatur im Geistesleben nicht mehr die Rolle spielte wie in der klassischen und romantischen Zeit. Die Politik auf der einen und das Aufblühen der Naturwissenschaften auf der andern Seite haben die Dichtung zurückgedrängt, und anderseits war der Geschmack des großen Publikums noch viel zu sehr auf die in fader Trivialität ausklingende Romantik eingestellt, als daß es den grüblerischen Gedankengängen Hebbels hätte folgen können. Erst spät hat das deutsche Volk erkannt, daß dieser Mann mit allen seinen Ecken und Kanten einer seiner größten Geister war, und das ernsthafte dramatische Schaffen der Gegenwart wird von seinem Geiste beherrscht.

b) Otto Ludwig und die ersten realistischen Erzähler.

In weitem Abstande von Hebbel ist der ihm geistesverwandte Thüringer Otto Ludwig zu nennen (1811—1865). Er steht mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Wirklichkeit, ohne jede romantische Anwandlung. Seine beiden Dramen „Der Erbförster"

und „Die Makkabäer" haben manches Epigonenhafte. Künstlerisch wertvoller sind die beiden Erzählungen „Die Heitheretei" und „Zwischen Himmel und Erde", erstere eine Dorfgeschichte von großer Echtheit, letztere ein Meisterwerk realistischer Erzählungskunst voll tiefer Seelenkunde und liebevoller Versenkung in die ehrenfeste tüchtige Welt des deutschen Bürgertums. Eine allzu strenge Selbstkritik stand dem Schaffen des Dichters hemmend im Wege. In seinen grübelnden „Shakespearestudien" suchte er das Wesen des Dramas zu ergründen, und über der Theorie zerrann ihm die Dichtung selbst unter den Händen, so daß das meiste, was er anfing, unvollendet blieb.

Die Dorfgeschichte, wie sie schon Immermann im Oberhof ausgebildet hatte und wie sie Otto Ludwig in der Heitheretei hinstellte, fand ihren bedeutendsten Vertreter in Berthold Auerbach, einem Schwarzwälder jüdischer Herkunft, der, zeitlebens seinem Glauben treu ergeben, doch mit der Umwelt seiner Jugend aufs innigste verwachsen blieb und sie wie kein anderer poetisch verklärt hat. Wie Otto Ludwig steht er fest im wirklichen Leben, ohne Schönfärberei und schäferliche Unnatur, nur selten einmal in eine etwas süßliche Auffassung nach Art der abgewirtschafteten Romantik zurückfallend. Vollkommen frei von diesen Anwandlungen ist der Schweizer Pfarrer Albert Bitzius, der seine Werke unter dem Pseudonym Jeremias Gotthelf veröffentlichte. Wunderbar lebensecht schreiten seine Bauern einher, knorrig und schweratmend in ihrer Arbeit, langsam und einseitig in ihrem Denken, harmlos und derb in ihrer Fröhlichkeit, und bei alledem von überraschender ethischer Vertiefung ihres unverbildeten Empfindens.

c) Dialektdichtung.

Von der realistischen Wahrheit der Menschen in dieser „Heimatkunst" — es hat diese Kunst lange zuvor gegeben, ehe das Schlagwort erfunden wurde und einem Gustav Frenssen zu unverdientem Erfolge verhalf — ist nur ein Schritt zur Verwendung des Dialekts in der ernst zu nehmenden Literatur. Seit dem Siege der neuhochdeutschen Schriftsprache im 17. Jahrhundert, der Lauremberg vergeblich noch einmal sein heimatliches Idiom entgegenzustellen suchte, hat sich die Mundart immer nur in der Unterströmung zu halten gewußt. Eine vereinzelte Erscheinung ist der Alemanne Johann Peter Hebel, dessen Dialektgedichte Goethe hochschätzte. Der Realismus bringt ein neues Aufblühen mundartlicher Dichtung, und zwar zunächst in Norddeutschland, wo das niederdeutsche Stammesbewußtsein auf eine stolze Überlieferung zurückblicken konnte. An der Spitze der niederdeutschen Dichter des 19. Jahrhunderts steht

der Holsteiner Klaus Groth (1819—1899) mit seinem 1855 erschienenen „Quickborn", einer Sammlung ernster Lyrik, aus der die innigste Liebe zu Art und Volk seiner norddeutschen Heimat spricht. Groth meinte es heilig ernst mit seinem Kampfe für ein niederdeutsches Schrifttum und wandte sich deshalb mit großer Heftigkeit gegen den Dichter, der seiner Meinung nach einer größeren Allgemeinverständlichkeit zuliebe die Reinheit der Sprache preisgab, gegen den Mecklenburger Fritz Reuter. Vom Standpunkte des Erneuerers niederdeutschen Schrifttums aus hatte er nicht ganz unrecht. Reuter will gar nicht eine neue niederdeutsche Dichtung heraufführen, sondern ihm ist der Dialekt vielmehr ein Mittel zur Erzielung größerer Naturtreue. Deshalb läßt er auch nur seine Bauern Plattdeutsch reden; Personen von Rang und Stand, sogar sein Hawermann in der Stromtid im Verkehr mit dem Gutsherrn, reden Hochdeutsch. Aber der Erfolg hat Reuter gegen Groth rechtgegeben; er ist mit seinem leichtverständlichen Platt ein Liebling des ganzen deutschen Volkes geworden.

Fritz Reuter (1810—1874) ist seinem Wesen nach Humorist, und zwar einer von jenen sinnigen Humoristen, die gelernt haben, unter Tränen zu lächeln. Er gehörte zu den unglücklichen deutschen Burschenschaftern, denen die Metternichsche Reaktion das Leben zerbrach. Sieben Jahre hat er um ein Nichts in anfangs strenger, dann milder Festungshaft zugebracht, und das Beispiel steht wohl einzig da, daß ein Dichter solche Leidenszeit so mit sonnigem Humor vergoldet hat, wie es Reuter in der autobiographischen Erzählung „Ut mine Festungstid" getan hat. Als nach dem Tode des Königs Friedrich Wilhelm III. ihm die Befreiungsstunde schlug, baute er sich mutvoll ein neues Leben auf, und bald hob ihn der Erfolg seiner Dichtungen über alle Sorgen des Lebens hinaus. In treusorgender, selbstloser Liebe stand neben ihm seine Gattin, Luise Kuntze, sein „Lawising", die ihm die Sorgenfalten zu glätten verstand und auch den Dämon Alkohol, dem er während der Festungszeit verfallen war, so gut es ging — es ging leider nicht immer — von ihm fernhielt. Seine Werke sind allgemein bekannt; sein Hauptwerk „Ut mine Stromtid" ist uns allen mit seinen Prachtfiguren, insbesondere mit dem unübertroffenen „Entspekter Bräsig" ans Herz gewachsen.

Der dritte im Bunde der großen plattdeutschen Dichter ist der Rostocker John Brinckman, der nur wegen seines viel schwereren Platt nicht so bekannt geworden ist wie sein Landsmann Reuter. Wer sich jedoch die kleine Mühe macht, sich in ihn hineinzulesen, wird an der köstlichen humoristischen Erzählung „Kasper Ohm un ick" seine helle Freude haben.

d) Vom historischen zum Zeitroman.

Den Schwerpunkt der dichterischen Produktion im 19. Jahrhundert bildet immer mehr der Roman, und in der erzählenden Dichtung liegen die bleibendsten Werte dieses nachklassischen Jahrhunderts beschlossen. Romantik und Realismus haben hier zunächst im historischen Roman einträchtig zusammengewirkt. Aus der Romantik stammt der historische Sinn, der die Stoffwahl bestimmt, realistisch ist die Art der Behandlung, die mit kulturhistorischer Treue die Umwelt und die Charaktere festhält. Vorbild des historischen Romans ist der Engländer Walter Scott, sein erster Schüler ist der Schwabe Wilhelm Hauff, dem der Tod allzu früh die Feder aus der Hand nahm. Auf norddeutschem Boden erwuchs ihm sein erfolgreichster Jünger in dem Breslauer Wilibald Alexis (Wilhelm Häring, 1798 bis 1871), dem Verkünder brandenburgisch-preußischer Größe. Mit einem Roman aus der Zeit Friedrichs des Großen, „Cabanis", errang er seinen ersten großen Erfolg, darauf folgten eine Reihe vaterländischer Romane aus der ersten Zeit der Hohenzollern in Brandenburg, von denen „Die Hosen des Herrn von Bredow" der bekannteste und auch der künstlerisch vollendetste ist. Mit einer kecken Mystifikation hatte er sich zuerst eingeführt, indem er einen Roman „Walladmor" als Übersetzung des Walter Scott ausgab, und es dauerte lange, bis die Täuschung erkannt wurde — ein Zeichen, wie innig er sich in sein Vorbild hineingefühlt hatte. Eine ähnliche Täuschung beging der Usedomer Pfarrer Wilhelm Meinhold mit seinem Roman „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe" (1843), den er als Neudruck einer alten Chronik herausgab. Die Technik, eine Erzählung in solche Form einzukleiden, ist nicht neu; neu ist nur die Echtheit des Zeitgewandes und Zeitcharakters, die das Publikum an die Täuschung glauben ließ. Die Erzählung entrollt ein ergreifendes Bild von dem finstern Aberglauben des 17. Jahrhunderts und ist vielfach als der beste historische Roman der deutschen Literatur bezeichnet worden. Eine feinere novellistische Kost bietet der Münchener Kulturhistoriker Wilhelm Riehl in seinen „Kulturhistorischen Novellen" (1856), deren Reiz weniger in der oft recht anspruchslosen Handlung als in dem wunderbar treu erfaßten und feinsinnig, ohne gelehrte Aufdringlichkeit wiedergegebenen Zeitcharakter zu suchen ist. Leider fing der historische Roman bald an zu entarten. Die Treue des Gewandes wurde zwar noch festgehalten, aber die Personen denken und handeln wie moderne Menschen, die Schopenhauer und Darwin gelesen haben, so daß die historische Einkleidung manchmal wie Maskerade wirkt. Hiervon ist schon der

bedeutendste Vertreter der Gattung, Felix Dahn, nicht frei. Sein großangelegter Roman „Ein Kampf um Rom" (1876) ist eine warmherzige Verherrlichung des Verzweiflungskampfes des edlen germanischen Gotenvolkes. Allerdings ist sein König Teja kein Held der Völkerwanderungszeit, sondern ein Mensch, der alle Seelenkämpfe der modernen Zeit an sich erlebt hat. Die späteren zahlreichen Werke Dahns zeigen diese Verfallserscheinung des historischen Romans in erhöhtem Maße, am meisten seine nordischen Götterromane „Odhins Trost" und „Sind Götter?" Am schlimmsten hat der Ägyptologe Georg Ebers mit seiner einst hochgepriesenen „Ägyptischen Königstochter" den historischen Roman in Verruf gebracht, während seine späteren Romane („Homo sum", „Uarda" u. a.) erträglicher sind.

Doch mit diesen beiden Namen haben wir der Entwicklung vorgegriffen. Wir kehren zurück in die beste Zeit des Realismus. Hier tritt uns als Führer auf neuen Bahnen des Schlesier Gustav Freytag entgegen (1816—1895). Er ist ein Historiker von umfassendem kulturgeschichtlichen Wissen, und dieses Wissen hat er in den glänzend geschriebenen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" niedergelegt, einem Werke, das Erich Schmidt zu den besten Büchern der deutschen Literatur rechnet, und das wert ist, zu einem Hausbuch des deutschen Volkes zu werden. Aber er war auch ein Vorkämpfer des politischen Liberalismus auf nationaler Grundlage und gehört zusammen mit dem Literarhistoriker Julian Schmidt als Herausgeber der „Grenzboten" zu den Vätern des Nationalliberalismus in Deutschland. Diese beiden Richtungen seiner Betätigung haben in seiner Dichtung ihren Niederschlag gefunden. Zunächst begann er als Dramatiker mit mehreren Epigonendramen („Graf Waldemar", „Die Fabier") und schenkte der deutschen Bühne in den „Journalisten" eines ihrer besten Lustspiele, ein heiteres Abbild der politischen Kämpfe der Zeit, ohne jede verletzende Tendenz, das trotz seines ganz spezifischen Zeitcharakters vermöge seines inneren Wertes bis heute frisch und lebendig geblieben ist. Bald aber fand er sein eigentliches Gebiet im Roman und schuf 1855 in „Soll und Haben" die poetische Verherrlichung des ehrenwerten und fleißigen Bürgertums, an dem er mit ganzer Seele hing, in dem er den Kern des deutschen Volkes erkannte. „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit." Dieses Wort seines Freundes Julian Schmidt setzte er dem Werke als Motto voran und gab damit das Leitwort für die Richtung, die der poetische Realismus einzuschlagen hatte. Ein Jahrzehnt später stellte er in der „Verlorenen Handschrift"

dem Roman des deutschen Kaufmanns den des deutschen Gelehrten gegenüber; nicht ganz so gelungen in der Komposition, aber trotzdem ein Werk von großem Werte. Den Gelehrtenstand als nützliches Glied des praktischen Lebens zu erweisen, das ist das Ziel, das er sich in dieser Dichtung setzte und dem er selbst im Leben nachstrebte. Als dann im Heldenjahr 1871 das Deutsche Reich erstanden war. erwachte der Historiker in Freytag aufs neue, und er faßte den gewaltigen Plan, das Werden des deutschen Volkes an den Schicksalen einer Ahnenfolge in einer Romanreihe darzustellen. So entstanden von 1872—1880 die sechs Bände der „Ahnen", in denen die Heldenzeit der Sage, der Sieg des Christentums, die Ritterzeit, die Kolonisation im Osten, die Reformation, der Dreißigjährige Krieg, die Zeit Friedrichs des Großen und die Befreiungskriege lebendig werden und das Ganze schließlich im bürgerlichen Liberalismus des 19. Jahrhunderts ausklingt. Es ist unendlich viel an dem Werke getadelt worden. Man hat es dem Dichter übelgenommen, daß er auf sein Werk nicht den Glanz der neuen Kaiserkrone strahlen ließ. Diese Kritiker haben den Sinn der Ahnen nicht verstanden. Der Dichter will weiter nichts, als die einzelnen Epochen der deutschen Geschichte in den Vertretern der Stände zeigen, die in dieser Epoche die hauptsächlichsten Träger deutschen Wesens waren, und das war in den Tagen des Dichters das deutsche Bürgertum. Die Ahnen, als historischer Roman angelegt, klingen so im Zeitroman aus, und die Geschichte wird uns in ihnen zur Führerin zu der lebendigen Gegenwart.

Der Hauptvertreter des Zeitromans, den Freytag zu Ehren brachte, ist Friedrich Spielhagen. Seine Romane („Hammer und Amboß", „Problematische Naturen", „Sturmflut" u. a.) wurzeln in den Schäden der Zeit, ohne daß die dichterische Kraft des Erzählers groß genug ist, ihnen Ewigkeitswert zu geben. Seinen Gestalten fehlt das Allgemein-Menschliche und Typische, und die Tendenzen der Romane sind für uns größtenteils überwunden. Die Folge davon ist, daß dieser einst vielgelesene Schriftsteller allmählich der Vergessenheit anheimgefallen ist, die sein Vorbild Gutzkow längst verschlungen hat.

4. Die großen Erzähler des Realismus.

a) Theodor Storm.

Die Herausarbeitung des Allgemein-Menschlichen, das über Zeit und Stand erhaben ist, gibt den Werken der folgenden größten realistischen Erzähler des 19. Jahrhunderts ihren Ewigkeitswert. Der

erste, den wir in dieser Reihe nennen, ist der Holsteiner Theodor Storm (1817—1888). Aus seiner friesischen Marschheimat sog er die besten Kräfte seines Schaffens. Seine Jugend stand unter dem Einflusse der Romantik. Diese zeigt sich besonders in der Lyrik seiner Jugend, im „Liederbuch dreier Freunde", das er als Kieler Student mit den später als Gelehrte bedeutenden Brüdern Theodor und Tycho Mommsen herausgab, sowie in den Novellen der Frühzeit, unter denen die anmutige, etwas süßliche Erzählung „Immensee" als die bedeutendste hervorsticht. Bald aber rang sich der Dichter von der verschwommenen Romantik los und entwickelte seine Erzählerkunst zur Höhe einer allesverstehenden Seelenkunde, sei es nun, daß er seine Menschen in die Vergangenheit oder in die Gegenwart stellt. Schicksalshaft vollzieht sich das Geschehen, und immer erwächst die treibende Kraft nicht von außen, sondern aus dem Ewig-Menschlichen des Herzens, aus dem unentrinnbaren Triebleben der Leidenschaften. Meist sind seine Stoffe von düsterer Tragik, selten dringt ein stiller, feiner Humor durch. Gern wendet Storm die Technik an, seine Erzählungen einzurahmen, indem er sie als Chronikblätter oder als aus alten Familienpapieren entnommene Darstellung einkleidet, wobei dann die düstere Vergangenheit zur hellen Gegenwart in einem wirkungsvollen, aber auch versöhnenden Gegensatz steht. Aus seinen zahlreichen Werken seien nur die allerhervorragendsten genannt, die entzückende Kindergeschichte „Pole Poppenspäler", das leidvolle „Aquis submersus", das erschütternde „Fest auf Haderslevhuus", das ergreifende „Bekenntnis" und als sein letztes Werk der düstere „Schimmelreiter", der ein romantisches Motiv mit packender Realistik verwertet. Es ist eigentümlich, wie alle großen Überwinder der Romantik doch im Grunde ihres Herzens nie ganz von ihr loskommen und zu dem, was gut und echt an ihr ist, immer wieder gern zurückkehren. So ist Storms Schaffen bei aller prächtigen Realistik doch von einem guten Schuß Romantik durchsetzt, und eine Reihe köstlicher Märchen, „Hinzelmeier", „Der kleine Häwelmann" u. a. sind blühende Kinder des romantischen Geistes. Der deutsche Geist hat eben, man mag sagen was man will, ein romantisches Bedürfnis, das sich niemals ganz zurückdrängen läßt, und Storm war ein echter deutscher Dichter.

b) Wilhelm Raabe.

Aus romantischem Empfinden stammt auch der große Herzenskündiger Wilhelm Raabe (1830—1910). Sein ästhetisches Vorbild ist Jean Paul in all seiner Art und Unart, und die vielen technischen Unarten, die er von seinem Meister gelernt hat, erschweren

oftmals den reinen Genuß seiner Dichtungen. Wer ihm nahekommen will, muß viel Gemüt haben, aber wer ihn liebgewonnen hat, der läßt nicht wieder von ihm, denn keiner hat das deutsche Gemüt so innig erfaßt wie er. Auch er besitzt jenen Humor, der mit Lächeln das Leid des Lebens vergoldet. Gibt die Abhängigkeit von Jean Paul seinem Dichten eine gewisse romantische Grundlage, so ist sein Ziel doch die wahrheitsgetreue Erfassung der Menschenseele und die Echtheit der Umwelt, in der sich ihr Schicksal entfaltet. Seine Lebensauffassung ist pessimistisch. „Wenn ihr wüßtet, was ich weiß, so würdet ihr viel weinen und wenig lachen", ist der Leitspruch seines „Abu Telfan", und den Roman „Stopfkuchen" erklärte er selbst als sein bestes Werk, weil er darin „die menschliche Kanaille am festesten gepackt habe". Aber sein Pessimismus versinkt nicht in Trostlosigkeit, sondern findet seinen Frieden in der Tugend, die schon Goethe am höchsten stellte, in der Entsagung. Durch viele seiner Werke zieht sich das Motiv des sozialen Ausgleichs und der Überwindung der Klassengegensätze auf einer höheren Stufe der Menschlichkeit. Symbolisch ist in den „Leuten aus dem Walde" das Niederlegen des Prangers, an dem noch die Mutter des Sternguckers Ulex gestanden hat. Das Edelfräulein und der arme Sterngucker haben noch ihre Liebe bezwingen und sich mit entsagungsvoller Freundschaft begnügen müssen; aber ein späteres Geschlecht wird die Gegensätze, die den beiden hindernd im Wege standen, nicht mehr kennen. In allen Werken aber bricht eine innige Liebe zum deutschen Volk und Vaterlande durch, an dem der Dichter in den Jahren vor 1870, als er seine Hauptwerke schrieb, leider so wenig Freude haben konnte.

Raabe war ein ungemein fruchtbarer Schriftsteller. Es ist schwer, aus der großen Reihe seiner Werke einzelne hervorzuheben, ohne den anderen Unrecht zu tun. Sein Erstlingswerk „Die Chronik der Sperlingsgasse", das unter dem Pseudonym Jacob Corvinus 1855 erschien, war sein erster großer Erfolg. Unter der Sperlingsgasse verbirgt sich die Spreestraße in Berlin, die noch heute unberührt vom Großstadtlärm erhalten ist. Im Jahre 1864 erschien sein erfolgreichstes Buch, „Der Hungerpastor". An ihn schloß sich 1867 „Abu Telfan" und 1870 „Der Schüdderump". Durch eine Schlußbemerkung faßte er diese drei zu einer Trilogie zusammen in der Erkenntnis, daß sie sein dichterisches Wollen am reinsten offenbarten. Einen freieren Humor entfaltet er in verschiedenen kleinen Novellen, „Höxter und Corvey", „Die Gänse von Bützow", „Gutmanns Reisen" u. a. Der schon erwähnte Roman „Die Leute aus dem Walde" zeigt Raabes Wesensart am besten in dem Leitwort „Sieh

nach den Sternen, gib acht auf die Gassen!“ Es zeigt den Dichter, der gelernt hat, sich auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen und sich doch die romantische Sehnsucht nach dem Unendlichen im Herzen zu bewahren.

c) Gottfried Keller.

Neben diesen in norddeutscher Wesensart wurzelnden Dichtern erwuchs in der Schweiz der größte und menschlich uns am meisten nahestehende Prosadichter der deutschen Literatur, Gottfried Keller (1815—1890). Aus kleinen Verhältnissen stammend, lange über seinen eigentlichen künstlerischen Beruf im unklaren — er glaubte zum Maler berufen zu sein und kostete in München das ganze Elend eines armen Malschülers aus —, reifte er in der Not des Lebens zum Dichter, aber der Grundton seines Schaffens ist nicht etwa ätzende Satire, sondern ein goldiger, aus tiefstem Lebensverstehen entsprungener Humor. Keller war ein äußerlich knorriger, innerlich grundgütiger Mensch, weit entfernt von jenem Pessimismus, der Wilhelm Raabes Schaffen die bestimmende Note gibt; er sucht das Gute im Menschen auf, und das Unzulängliche überwindet er durch eine herzensfrohe Heiterkeit. Nach einem für seine Ausbildung außerordentlich fruchtbaren Aufenthalt in Heidelberg und Berlin übertrug ihm seine Vaterstadt Zürich das angesehene Amt eines Stadtschreibers, wodurch er aller materiellen Sorgen enthoben war.

Wenn wir ihn einen Prosadichter nannten, so bezeichneten wir damit nur die hervorstechendste, weil umfangreichste Seite seiner Poesie. Dem Werte nach ist seine Lyrik durchaus seiner Erzählung ebenbürtig. In seinen formschönen Versen, die im Anfang den Einfluß Heines und Eichendorffs verraten, sich aber von diesen Vorbildern bald freimachen, ist nichts Unwahres und Gemachtes, und jede Strophe, jede Zeile ist der Abglanz seines liebenswerten Herzens. „Auf Goldgrund“ ist der Titel eines seiner Gedichte, und Edelsteine auf Goldgrund sind seine sämtlichen Gedichte. Der Schwerpunkt seines Schaffens und die Quelle seines Ruhmes liegt jedoch in seinen Erzählungen. In den Jahren 1850—55 erschien sein größtes Werk, der Roman „Der grüne Heinrich“, mit dem er erfolgreich nach der Krone griff, die sich Goethe im Wilhelm Meister erworben hatte, wenngleich die beiden Werke himmelweit voneinander verschieden sind. Es ist ein Bildungsroman von stark autobiographischem Inhalt und der trüben Jugend des Dichters entsprechend mit düsterem Ausgang. Später, im Jahre 1878, arbeitete er den Roman völlig um und gab ihm einen versöhnlichen Schluß. Die Umarbeitung zeugt von der gereiften Künstlerschaft des Meisters;

daß er jedoch die Jugendfassung völlig verleugnete, war nicht ganz gerecht gegen das Kunstwerk, das er in ringendem Streben unter dem Drucke der Not des Lebens geschaffen hatte. Die ganze lebendige Meisterschaft zeigt sich in seinen Novellen, in denen er die menschliche Kleinheit und die menschliche Güte so wunderbar lebensecht darstellt und die Poesie aus den Dingen selbst herauszuholen und zur Wirkung zu bringen weiß. Man glaubt Meister Gottfried im Lehnstuhl sitzen zu sehen und seinem behaglichen Plaudern zuzuhören, und man merkt, wie ihm der Schalk aus den Augen blitzt, wenn er von der einfältigen Züs Bünzlin erzählt, oder wenn er berichtet, wie der junge Herr Jacques sich zum Original ausbilden will. In anmutig geflochtenem Blütenkranze reicht uns der Dichter seine Gaben dar und vereinigt seine Erzählungen in den lose aneinandergereihten „Leuten von Seldwyla", den „Züricher Novellen" und den unvergleichlichen „Sieben Legenden", oder er faßt sie in der köstlichen Rahmenerzählung „Das Sinngedicht" zusammen, von denen die Rahmennovelle selbst die allerschönste ist. Bei allem aus vollem Dichterherzen quellenden Humor weiß er aber auch die herbste Tragik zu gestalten. Die erschütternde Erzählung „Romeo und Julia auf dem Dorfe", die mitten unter den kuriosen Leuten von Seldwyla steht, ist schlechthin die Meister- und Musternovelle der deutschen Literatur. Mit erlöschender Kraft schrieb Keller dann sein letztes Werk, den Roman „Martin Salander". Das Ideal des Schweizer Bürgertums, sich im Dienste des allgemeinen Wohles zu betätigen, ist in diesem Werke liebevoll dargestellt, wenn auch hinsichtlich seiner Schwächen mit leisem, gutmütigem Spott, und es ist bezeichnend, daß man in reichsdeutschen Landen hierfür nicht das nötige Verständnis aufbrachte. An seinen Novellen jedoch wird die deutsche Welt ihre Freude haben, solange auf Erden die deutsche Zunge klingt.

d) Konrad Ferdinand Meyer.

Neben den Lyriker und Erzähler Keller tritt ebenbürtig sein Landsmann Konrad Ferdinand Meyer (1825—1898). Langsam reifte in seinem zartempfindenden Herzen die Dichtung. Im vierzigsten Lebensjahre trat er zum erstenmal mit einem Bändchen „Balladen" in die Öffentlichkeit. Die beiden Schweizer Keller und Meyer sind zwei völlig wesensverschiedene Naturen; Keller ist ein kerndeutscher Alemanne, Meyer zeigt eine germanisch-romanische Blutmischung, die seiner Dichtung einen ganz eigentümlichen Reiz verleiht; Keller stammt aus der breiten Masse des Volkes, Meyer ist einer vornehmen Patrizierfamilie entsprossen. Die beiden sind

sich auch nie nahegekommen und sind lebenslang in kühler Hochachtung nebeneinander hergegangen. Meyer, der die französische Sprache ebenso wie die deutsche beherrschte, hat lange geschwankt, ob er deutsch oder französisch dichten sollte; unter dem Eindrucke des Heldenjahres 1870 wurde er zum deutschen Dichter, zu seinem eigenen Heil und zum Segen der deutschen Literatur. Im Jahre 1872 erschien der Romanzenkranz „Huttens letzte Tage“, in dem das leidvolle Sterben dieses deutschen Helden vom Lichte der Poesie übergoldet wird wie die Wolke vom Strahl der untergehenden Sonne. Das Schwergewicht von Meyers künstlerischem Schaffen liegt jedoch ebenso wie bei Keller in seinen Erzählungen, die in den siebziger und achtziger Jahren erschienen. Auf dem farbenprächtigen Hintergrunde wilder und großer Zeiten läßt er das Schicksal seiner Helden sich erfüllen, aber stets ist es das Innere des Menschen, nicht seine Umwelt, aus dem sich sein Schicksal gestaltet; das weltgeschichtliche Geschehen ist nur der Rahmen für die Entwicklung des Charakters. Die Verbindung des psychologischen und des historischen Moments ist trotzdem überall mit höchster Meisterschaft durchgeführt, niemals ergeht sich ein Mensch im Gewande der Vorzeit in Gedankengängen, wie sie nur im 19. Jahrhundert möglich sind. Die erste seiner Erzählungen, „Das Amulet“, führt uns in die Schrecken der Bartholomäusnacht. Darauf folgt sein umfangreichstes Werk, der Roman „Jürg Jenatsch“, eine Erzählung aus den Freiheitskämpfen Graubündens in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Die Erzählung „Der Heilige“ spielt in den wilden Zeiten der englischen Geschichte unter Heinrich II. Sie ist von all dem Großartigen, was der Dichter geschaffen, das Vollendetste. In der Gestalt des Kanzlers und Erzbischofs Thomas Becket, des glaubenslosen Märtyrers, wird uns ein Seelengemälde enthüllt von einer Furchtbarkeit, die den Leser erschaudern läßt und die doch durch den Adel der Poesie gemeistert ist. Die nächste kleine Erzählung, „Gustav Adolfs Page“, führt uns in den Bannkreis der größten Heldengestalt des Dreißigjährigen Krieges, die ergreifende Novelle „Die Leiden eines Knaben“ in die jesuitische Atmosphäre des Hofes Ludwigs XIV. Der Riesengeist Dantes beherrscht das nächste Werk, „Die Hochzeit des Mönchs“, in die sagenhaften Zeiten Karls des Großen führt uns „Die Richterin“, und auf dem Hintergrunde der glanzdurchfluteten und giftgeschwängerten Renaissance spielen „Die Versuchung des Pescara“ und die letzte seiner Novellen, „Angela Borgia“. Nur zweimal hat der Dichter dem Humor sein Recht gelassen, in der anmutigen Novelle „Der Schuß von der Kanzel“, und dem derberen Schwank aus der Zeit des Konzils zu Konstanz, „Plautus im Nonnenkloster“,

und auch in dieser letzteren Groteske fehlt nicht der sinnvolle ernste Unterton. Gern wendet der Dichter, ähnlich wie Storm, die Technik der Einrahmung an, am glänzendsten in der Hochzeit des Mönchs. Die Erzählung ist dem großen Dante in den Mund gelegt, und mit bewundernswerter Meisterschaft weiß der Erzähler zwischen den Personen seiner Geschichte und seinen Zuhörern eine bedeutungsvolle Beziehung herzustellen.

Die Lyrik des Dichters ist eine kastalische Quelle von reinster Schönheit. Da ist kein überflüssiges Wort und kein banaler Gedanke, die Gedichte strahlen wie edler Wein in geschliffenen Römern. Die Balladen sind Kunstwerke von unvergänglichem Werte, allen voran das wundervolle Nachtstück „Die Füße im Feuer", das in der Geschlossenheit der Handlung und in der Wucht der seelischen Erschütterung noch über Goethes Braut von Korinth gestellt werden muß.

e) Theodor Fontane.

Von den beiden großen Schweizern wenden wir uns zu dem Sohne der Mark Brandenburg, der die Schönheit seiner heimatlichen Seen und Wälder entdeckt und mit hingebender Liebe beschrieben hat, zu Theodor Fontane (1819—1898), dem deutsch und treu fühlenden Sproß einer jener französischen Emigrantenfamilien, aus denen so manche Prachtgestalt des guten alten Preußentums hervorgegangen ist. Fontane ist nach Alexis, mit dem er viele Berührungspunkte aufweist, der erste Dichter der Mark, und nach dem allerdings ganz anders gerichteten E. T. A. Hoffmann der erste Dichter Berlins.

Er war das hervorragendste Mitglied der Berliner Dichter- und Künstlervereinigung mit dem originellen Namen „Tunnel über der Spree", der auch Geibel, Storm, Heyse, Adolf Menzel u. a. angehörten. Der Verein war ein Abkömmling der Berliner Spätromantik des Hitzigschen Kreises und hat im literarischen Leben Berlins eine große Rolle gespielt. Fontanes Tätigkeit als Journalist entsprangen seine Reisebilder, von denen die „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" klassisch geworden sind. Den Krieg von 1870 machte er als Kriegsberichterstatter mit und geriet dabei in französische Gefangenschaft. Seine Kriegsbücher, besonders das Buch „Kriegsgefangen", gehört zu dem Besten aus der umfangreichen, künstlerisch sonst so wenig wertvollen Literatur des Heldenjahres. Erst 1878 wandte er sich dem Roman zu. In diesem Jahre erschien das breit angelegte Werk „Vor dem Sturm", eine prächtige Darstellung der Zeit von 1806—1813, wie sie vom märkischen Adel und dem Berliner Bürgertum erlebt, empfunden — und überwunden wurde. Der Roman läßt den Einfluß von Wilibald Alexis deutlich erkennen. In derselben

Zeit, aber unter Zurücktreten des historischen Hintergrundes spielt der Roman „Schach von Wuthenow“ (1883). Aber schon im Jahre vorher begab sich der Dichter mit seiner „L'Adultera“ auf das Gebiet, auf dem er die größten Lorbeeren pflücken sollte, nämlich des märkischen und des Berliner Gegenwartsromans. Es folgten in den nächsten Jahren, nur gelegentlich von einigen weniger bedeutenden, in anderer Umwelt spielenden Werken unterbrochen, die Erzählungen „Irrungen Wirrungen“, „Stine“, „Frau Jenny Treibel“, „Die Poggenpuhls“, „Effi Briest“, „Der Stechlin“ (letzterer erst 1899 aus dem Nachlaß veröffentlicht). In diesen Werken entfaltet der Dichter seine meisterhafte Gabe der Menschendarstellung. Es sind alles Menschen des Alltags, umgeben von alltäglichem Geschehen, verstrickt in alltägliche Nöte und Wirrnisse. In dieser Umwelt zeigt uns der alles verstehende und alles verzeihende Dichter die zuckende Seele seiner Menschen, wie sie am Leben und an der Liebe zerbrechen, wie in Poggenpuhls und Effi Briest, wie sie sich mit dem Leben abfinden, wie in Irrungen Wirrungen, und wie sie das Leben zu meistern glauben und doch so wenig Meister sind wie in Frau Jenny Treibel. In Fontanes Romanen ist die Umwelt, in der sich die einzelnen Personen bewegen, stets die eigentliche Hauptperson. Im Stechlin spielt sich die Handlung ohne jede romanhafte Zuspitzung ab, dem einzig möglichen Konflikt geht der Dichter ängstlich aus dem Wege, und doch ist das Ganze fesselnd vom ersten bis zum letzten Worte. Unvergleichlich ist Fontanes Kunst der Dialogführung, die Vorgänge erheben sich oft zu dramatischer Lebendigkeit. Die Art, wie sich der Dichter gibt, zeigt ganz die scheinbar kühle, sarkastische Überlegenheit, die für den Berliner so bezeichnend ist, und hinter der nur der Tieferblickende die Herzenswärme erkennen kann. Und doch lebt auch in diesem Dichter in einem verborgenen Winkel des Herzens noch ein Stück Romantik, das nur zu gern auf ein paar flüchtige Augenblicke zum Durchbruch kommt.

Wie Storm, Keller und Meyer, so hat auch Fontane als Lyriker Bedeutendes geleistet. Neben tiefempfundenen Liedern und köstlichen, satirischen Gedichten, in denen er seine überlegene Laune spielen läßt, stehen kraftvolle Balladen, von denen „Die Brück' am Tay“ zu einem Musterstück der Vortragskunst geworden ist, und der „Archibald Douglas“, der Hochgesang der Heimatliebe, in Löwes Komposition ein Glanzstück der Konzertsäle bildet. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens schenkte der alternde Dichter der jungen Generation, die mit revolutionärem Treiben den deutschen Dichterwald erfüllte, seine freundliche Anteilnahme. Wenn er ihnen auch nicht auf ihren Wegen folgen konnte, wenn er auch eine leise Skepsis

nicht unterdrücken mochte, so hatte er doch Verständnis für die Jugend, die den Gral auf ihre Weise suchte, und aufmunternd urteilte er über die neue Bewegung:

Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde:
Sie haben den Tag, sie haben die Stunde;
Der Mohr kann gehen, neu Spiel hebt an,
Sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

f) Andere Erzähler und Erzählerinnen.

In der Erzählungsliteratur des 19. Jahrhunderts werden die Namen Storm, Raabe, Keller, Meyer und Fontane immer die bedeutendsten bleiben, die durch keine literarische Mode mehr in den Schatten gestellt werden können. Die Zahl der Vertreter — und Vertreterinnen — edelster Erzählerkunst ist jedoch damit nicht erschöpft. Vor allen Dingen sind hier noch zwei Frauen zu nennen: Luise von François, die mit ihrer „Letzten Reckenburgerin" einen gewaltigen, in ihren späteren Werken nie wieder erreichten Erfolg errang, und Marie von Ebner-Eschenbach (1830—1916), die zu den bedeutendsten Dichterinnen deutscher Zunge gehört. Aus innerem Herzensdrange fand die mährische Grafentochter den Weg zur Dichtung, und die reine Herzensgüte, die aus allen ihren Werken spricht, hebt sie hoch über den Durchschnitt der reichen, allzu reichen Frauendichtung hinaus, die im 19. Jahrhundert wie üppiges Unkraut sich ausbreitete. Ihre Dichtung wurzelt auf dem Boden ihrer halbslawischen Heimat, hier erblühte das Bedeutendste ihrer Werke, die ergreifende Erzählung „Das Gemeindekind". Von ihren kleineren Erzählungen sei nur die wundevolle Hundegeschichte „Krambambuli" genannt. Sie ist die Krone aller Erzählungen von treuen Tieren, die zu Gefährten des Menschen werden und deren „Schicksal" uns menschliche Teilnahme abzwingt.

Die Kunst unserer großen Erzähler wirkt unvermindert bis in die Gegenwart. Es ist unmöglich, die Namen alle zu nennen und die Schöpfungen der Dichter aufzuführen, die, ohne auf neuen Wegen zu wandeln, die erzählende Dichtung auf der Höhe gehalten haben und noch auf der Höhe halten, die die großen Meister siegreich erklommen haben. Der älteren Generation gehören der Österreicher Ferdinand von Saar, der Holsteiner Wilhelm Jensen und der Schwabe Max Eyth an, der in seinem vielgelesenen Buche „Hinter Pflug und Schraubstock" den Aufstieg der Technik im 19. Jahrhundert mit dem Lichte der Poesie zu umgeben weiß. In dieselbe Reihe gehört die Generation von Erzählern, die zum Teil noch unter den Lebenden weilt, an ihrer Spitze Wilhelm von Polenz

und Georg von Ompteda. Aus dem Boden ihrer Heimat ziehen ihre beste Kraft der prachtvolle deutschbewußte Elsässer Friedrich Lienhard, die Hannoveraner Heinrich Sohnrey und Hermann Löns, ferner der nicht zu seinem Vorteil eine Zeitlang zur Modegröße gewordene Gustav Frenssen, die beiden ausgezeichneten Schweizer Jakob Christoph Heer und Ernst Zahn, die Schwaben Hermann Hesse und Emil Strauß und der gemütvolle Steiermärker Peter Rosegger. Neben ihnen treten eine Reihe Frauen bedeutsam hervor, allen voran die Dichterin der Eifel, Clara Viebig, die kraftvolle Österreicherin Enrica von Handel-Mazzetti, die im engen Kreise ihrer in der Zeit der Gegenreformation spielenden Romane das Höchste leistet, und die beiden bedeutendsten Dichterinnen der Gegenwart, die in einer eigenartigen Mischung von Romantik und Gottfried Kellerscher Erzählerkunst sich bewegende Ricarda Huch und die in Altweimarer Geiste aufgewachsene, durch die Schule des Naturalismus gegangene und zu sinnvoller Symbolik gereifte Helene Böhlau. Doch mit der Aufführung dieser Namen, die nur als die hervorragendsten Beispiele aus der Fülle des Reichtums gelten können, sind wir der Entwicklung weit vorausgeeilt; wir kehren zurück in die Mitte des 19. Jahrhunderts und wenden uns einer Strömung zu, die an die Überlieferungen der klassischen Zeit und der erlöschenden Romantik anknüpft und namentlich die letztere in überraschender Weise wieder zu Ehren bringt.

5. Epigonen und Nachromantiker.

a) Romantische Nachzügler.

Die neue Zeit hatte der rückwärtsschauenden Romantik mit Erfolg den Rang streitig gemacht, und im Sturmjahre 1848 war sie scheinbar endgültig zu Grabe getragen worden. Und da zeigte sich in überraschender Weise, wie fest sie doch im deutschen Volksgeiste verwurzelt war. Umflutet von der Brandung des schäumenden Lebens, erfuhr sie, die Totgeglaubte, auf ihrem stillen Eilande eine ungeahnte Nachblüte. Der Übergang von der Romantik Eichendorffs zu den Nachromantikern vollzieht sich ganz allmählich. Eine Gestalt wie der jungverstorbene Schlesier Wilhelm Müller (1794—1827) gehört noch ganz zur alten Generation. Mit den allbekannten Liedern „Im Krug zum grünen Kranze“ und „Am Brunnen vor dem Tore“ gehört er an die Seite der schwäbischen Dichter, und seine Begeisterung für den griechischen Freiheitskampf, die in seinen „Liedern der Griechen“ ihren Ausdruck fand, ist durchaus

romantischer Natur. Ebenfalls zur älteren Generation gehört die Richtung der Deutschromantik, die in Karl Simrock (1802—1876) ihren hauptsächlichsten Vertreter fand. Simrock war ein Sohn des Rheines, und in den Preis dieses deutschen Edelstromes hat er kräftig mit eingestimmt. Seine Lebensaufgabe aber sah er in der Wiedererweckung der deutschen Heldensage durch Übersetzung des alten epischen Gutes, allem voran des Nibelungenliedes; eine Aufgabe, der er sich mit großer Gewissenhaftigkeit, allerdings auch mit einer allzu reichlichen Dosis Nüchternheit unterzog. Daneben besaß er die Kühnheit, das fehlende Dietrichsepos durch ein großangelegtes „Amelungenlied" zu ersetzen. Der Gedanke war gut gemeint und echt romantisch, aber zum Allgemeingut des deutschen Volkes ist seine Dichtung nicht geworden. Trotzdem steht sie himmelhoch über dem gänzlich mißlungenen Versuche des Ostpreußen Wilhelm Jordan, die alte, echte Form der Nibelungensage in einem Stabreimepos von gewaltigem Umfange, „Die Nibelungen" (1867—1874; 1. Teil Siegfriedsage, 2. Teil Hildebrants Heimkehr) wieder aufleben zu lassen. Die Dichtung ist so unecht wie nur möglich; Überlieferungen aus den verschiedensten Zeiten und Ländern sind vermengt, mit Partien eigener Erfindung durchsetzt und mit Darwinismus, Vererbungstheorie und andern Stillosigkeiten zu einem unerträglichen Brei verrührt. Der Dichter des alten Nibelungenliedes durfte so verfahren; der Sohn des 19. Jahrhunderts, der durch die Schule kritischer Reflexion gegangen war, nimmermehr. Seine Dichtung ist denn auch nach anfänglicher Überschätzung sehr bald der Vergessenheit anheimgefallen. Die Wiederbelebung des Interesses an den Überlieferungen unserer Vorzeit ist jedoch der bleibende Gewinn aller dieser Bestrebungen.

b) Der Münchener Kreis. Geibel und Heyse.

Durch die ganze Reihe der nachromantischen Dichter geht das Bestreben, den Gegensatz der klassischen und romantischen Dichtung zu überwinden und romantischen Inhalt in klassische Formen zu gießen. Eine neue große Dichtung, wie man sie nach der Hegelschen Lehre vom Satz und Gegensatz erwarten müßte, ist nicht dabei herausgekommen. Auf keine andere Richtung paßt so sehr wie auf diese die Bezeichnung „Epigonen" mit dem leisen tragischen Unterton, den dieses Wort auslöst. Das gilt vor allem von den Dichtern, die sich in dem sogenannten Münchener Kreise zusammenfanden, und deren bedeutendste Vertreter Emanuel Geibel und Paul Heyse sind. Große Künstler der Form, denen das Letzte, Höchste, Göttliche der Dichtung versagt blieb.

Diese Einschränkung muß vorweggenommen werden, um die Verehrung der beiden Dichter auf das rechte Maß zurückzuführen. Umgekehrt soll uns diese Einschränkung nicht abhalten, ihnen zu geben was ihnen gebührt, und der von gewisser Seite zur Schau getragenen Unterschätzung, ja Verachtung entgegenzutreten. Denn sie haben uns noch heute sehr viel zu bieten. Gegenüber den realistischen Strömungen der Zeit hielten sie an einem hochgestimmten Idealismus fest und verurteilten insbesondere die jungdeutsche Schule und ihre undeutschpolitische Einstellung. Der ältere der beiden, der Lübecker Geibel (1815—1884) ist lange Zeit der Lieblingsdichter weiter Kreise, und nicht der schlechtesten, gewesen. Eine zarte, formschöne, von hohem Idealismus getragene, freilich nicht immer gedankenklare und oftmals anempfundene, spielerische Lyrik ist ihm eigen. Von bleibendem Wert ist seine patriotische Dichtung, die ihm den Ehrennamen des „deutschen Reichsherolds" einbrachte. Für die Sehnsucht nach dem deutschen Kaiserreiche, für den Jubel über die Erfüllung des tausendjährigen deutschen Kaisertraumes hat er die herrlichsten Töne gefunden, und zu ihm wird sich das irregeleitete deutsche Volk, das heute noch auf die angeblich internationalen, in Wirklichkeit antinationalen Sirenenklänge hört, in der Stunde des Erwachens reumütig zurückfinden. Dann wird es erkennen, was es an dem Sänger hat, der bereits 1859 die prophetischen Worte fand:

Einst geschieht's, da wird die Schmach
Seines Volks der Herr zerbrechen;
Der auf Leipzigs Feldern sprach,
Wird im Donner wieder sprechen.
Dann, o Deutschland, sei getrost,
Dieses ist das erste Zeichen,
Wenn verbündet West und Ost
Wider dich die Hand sich reichen,
Wenn verbündet Ost und West
Wider dich zum Schwerte fassen:
Wisse, daß dich Gott nicht läßt,
So du dich nicht selbst verlassen.

Geibels Dramen sind formschöne, aber innerlich matte Epigonendramen. Am bekanntesten ist das Nibelungendrama „Brunhild", das im Schatten von Hebbels gewaltiger Dichtung nicht aufkommen kann.

Vielseitiger und bedeutender noch ist der Berliner Paul Heyse (1830—1914). Auch ihm ist die Schönheit der Form der Leitstern der Dichtung. Sein Hauptschaffensgebiet ist die Novelle, der er in der Versnovelle eine neue, freilich von andern nur selten und mit wenig Geschick nachgeahmte Form gab, in der er aber doch schließlich wieder zur Prosaform zurückkehrte und hier seine besten und bleibendsten Werke schuf. Die „Novellen in Versen" erschienen in zwei Sammlungen 1863 und 1870, die „Novellen in Prosa" in mehr als zwanzig Bänden 1855 bis 1903. Am besten gelingen ihm die Erzählungen, die unter dem glutvollen Himmel Italiens spielen. Die Novelle „L'Arrabiata" ist die vollendetste seiner Schöpfungen. Als

Erzähler gehört er in die nächste Nähe von Storm und Keller; beide schätzten ihn außerordentlich hoch, und mit Storm verband ihn eine herzliche Dichterfreundschaft.

Weniger erfreulich sind Heyses Romane. Der erste und bekannteste von ihnen, die „Kinder der Welt" (1873), ist eine oftmals recht konstruiert anmutende Abwandlung des Themas von den edlen Freigeistern und den heuchlerischen Frommen; Gutzkows Schatten schwebt über dem Ganzen, und den Eindruck eines zwingenden Kunstwerkes macht das Buch nicht. Besser ist „Der Roman einer Stiftsdame" gelungen (1887), während „Merlin" einen mißlungenen Angriff gegen den jungen Naturalismus darstellt (1892). Die zahlreichen Dramen des Dichters sind rechte Epigonenarbeiten. Lebendig ist von allen nur das patriotische Drama „Kolberg" geblieben, und auch dies nur wegen seines Stoffes, nicht wegen der künstlerischen Form, und das biblische Drama „Maria von Magdala" war wegen des Anstoßes, den die freie Behandlung der Heilsgeschichte in kirchlichen Kreisen erregte, eine Zeitlang berühmt.

Die im Vergleich zu seiner sonstigen Fruchtbarkeit nicht allzu reiche Lyrik Heyses gehört zu seinen schönsten Gaben. Hier hat das Herzenserleben des Dichters, dem man sonst nicht mit Unrecht einen Mangel an innerer Notwendigkeit in seinem Schaffen vorwarf, volltönenden Ausdruck gefunden.

Paul Heyse hat seinen Ruhm überlebt. Dem Naturalismus, der im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts kräftig einsetzte und neue Wahrheiten verkündigte, stand er — ganz im Gegensatz zum alten Fontane — verständnislos und ablehnend gegenüber, und mit erstaunlichem Fleiß ließ er ein Werk nach dem andern erscheinen, ohne daß er der Welt damit etwas wesentlich Neues hätte sagen können. So verfiel er einer bedauerlichen Unterschätzung, die erst nach dem Abebben des Naturalismus wieder einer gerechteren Würdigung Platz machte.

Geibel und Heyse sind die Häupter des „Münchener Kreises". Mittelpunkt dieses Kreises war der kunstsinnige Bayernkönig Maximilian II., dessen Ehrgeiz es war, aus München ein zweites Weimar zu machen. So zog er den Norddeutschen Geibel an sich, dieser zog den Berliner Heyse nach, und bald sammelten sich eine Reihe mehr oder weniger bekannter Dichter in dem Kreise, der unter dem Namen „Krokodil" eine ähnliche Vereinigung bildete wie in Berlin der „Tunnel über der Spree". Bodenständig, wie die Großen von Weimar, sind sie alle nicht in München geworden. Sie gingen alle sehr bald wieder eigene Wege, Geibel verließ München 1868 infolge der politischen Stimmungen, die aus dem Kriege von 1866 zurückgeblieben waren, und kehrte in seine Heimat zurück.

Von den Dichtern, die zum Kreise der Münchener Idealisten gehörten oder doch ihrer Art nahestanden, nennen wir nur die bedeutendsten. In erster Linie ragt die Gestalt des hochsinnigen, kunstbegeisterten Mecklenburgers Graf Adolf Friedrich von Schack (1815—1894) hervor, des Begründers der ausgezeichneten Schackgalerie in München. In seinem vornehmen Mäzenatentum, das vor allem Künstlern wie Schwind, Böcklin, Feuerbach, Spitzweg und Lenbach zugute kam, liegt seine bleibende Bedeutung. Als Dichter hat er schwer darunter gelitten, daß ihm die ersehnte Anerkennung versagt blieb. Bei aller Formschönheit kommt er über einen klassisch-romantischen Eklektizismus nicht hinaus. Ein literarhistorisches Interesse bietet seine Übersetzung des persischen Nationalepos, des Schah-Nameh (Königsbuch) des Firdusi (1873); lebendig ist diese Dichtung in der deutschen Literatur trotz der darauf verwendeten Meisterschaft nicht geworden.

Neben Schack ist die starke epische Begabung von Hermann Lingg (1820—1905) zu nennen. In einer umfangreichen Dichtung „Die Völkerwanderung" suchte er die germanische Heldenzeit wieder lebendig werden zu lassen — eindruckslos rauschten seine Verse vorüber. Von Bedeutung sind noch der zarte Lyriker Julius Grosse (1828—1902) und der feinsinnige Epiker Wilhelm Hertz (1835—1902). Der letztgenannte, wie Uhland ein Dichter und Gelehrter zugleich, hat Wolframs Parzival und Gottfrieds Tristan durch äußerst feinsinnige und geschmackvolle Bearbeitungen wieder zugänglich gemacht und in dem köstlichen Klostermärchen „Bruder Rausch" eine gleichermaßen sinnvolle und schalkhaft-graziöse Dichtung von unvergänglichem Reize geschaffen.

Der genialste Dichter dieses Kreises ist der unglückliche, leidenschaftdurchwühlte Schweizer Heinrich Leuthold (1827—1879). Sein Charakterbild zeigt eine Mischung von Christian Günther und Hölderlin. Nach dem Höchsten strebend, doch nicht imstande, in den Stürmen des Lebens und der Liebe einen Halt zu finden, endete er in einer völligen geistigen Umnachtung, die schon jahrelang vorher sein Leben und Dichten beschattete. Seine Lyrik schwelgt in Schönheit und Musik; selber eine Sammlung seiner Gedichte herauszugeben hat er nie vermocht, nur als Übersetzer hat er mit Geibel zusammen „Fünf Bücher französischer Lyrik" herausgegeben. Seine Gedichte gaben 1878 Gottfried Keller und der Züricher Literarhistoriker Jakob Bächtold heraus, als der Dichter bereits in hoffnungslosem Irrsinn dem Tode entgegendämmerte.

Leutholds Beziehungen zu dem Krokodil-Kreise waren mehr äußerlicher Natur. Seine pessimistische Grundstimmung trennte ihn

scharf von der optimistischen, etwas oberflächlichen Lebensauffassung der Münchener Freunde. Trotzdem war er in ihrem Kreise der Treuesten einer.

c) Scheffel und seine Nachahmer.

Geistesverwandt mit den Münchenern sind eine Reihe von Dichtern, die wir als die eigentlichen Nachromantiker bezeichnen können. An ihrer Spitze steht der prächtige Josef Viktor Scheffel (1826—1886). Sein Dichten wurzelt ganz in der Gedankenwelt der Spätromantik, deren dichterisches Ideal die Verherrlichung der deutschen Vergangenheit war. Das Leben hat den Dichter nicht mit harten Schlägen verschont, aber stets ringt er sich wieder zu einem sangesfrohen Optimismus durch. Das Frühjahr 1853 verlebte er mit Paul Heyse zusammen in Capri, und hier entstand sein Epos „Der Trompeter von Säkkingen". Wenn es eines Beweises bedurft hätte, wie sehr die Romantik im deutschen Volke lebendig war, so konnte ihn der geradezu märchenhafte Erfolg dieses Buches erbringen. Eine liebenswürdige Dichtung, die spielend über alle Konflikte des Lebens hinweggeht, süßlich und unwahr in der Zeichnung der Zeit und ihrer Menschen, überstrahlt von dem köstlichen Kneiphumor des Katers Hiddigeigei, der mit dem Gestiefelten Kater und seinem Abkömmling, dem Kater Murr von E. T. A. Hoffmann, in der deutschen Literatur ein würdiges Dreiblatt bildet, der aber im „Trompeter" gleich von vornherein den Ton angibt und dafür sorgt, daß man die Geschehnisse nicht so ernst zu nehmen braucht — das war es, wonach das deutsche Publikum in den Jahren der Reaktion mit Begierde griff und womit es sich aus der unerfreulichen Gegenwart in das Traumland der Romantik flüchtete. Einen ganz bedeutenden Fortschritt stellt Scheffels zweites Hauptwerk dar, der im Jahre 1855 erschienene historische Roman „Ekkehard". Ein Kulturbild von prachtvoller Echtheit, mit aller Herbheit und Derbheit des 10. Jahrhunderts, ein Bild des Burgen- und Klosterlebens jener Frühzeit in deutschen Landen, die der kluniazensischen Reform unmittelbar voranging, von Zartheit und Humor vergoldet, wie es nur ein echter Dichter vermag. Da ist nichts Unwahres und Gemachtes in der Darstellung der Charaktere, und die Läuterung des Helden durch Entsagung zur inneren Freiheit ist von klassischer Größe. Daß der Mönch Ekkehard, der die Herzogin Hadwig Latein lehrte, mit dem andern Ekkehard, der das Waltharilied übersetzte, identifiziert wird, ist das gute Recht des Dichters. Daß die Übersetzung dieser Dichtung in den Roman eingeschoben ist, ist das einzige ästhetische Bedenken, das man geltend machen könnte; sie ist zudem zwar sehr glatt und

lesbar, aber doch dem Geist des Epos wenig angemessen; mit den Stabreimen Paul v. Winterfelds hält sie keinen Vergleich aus.

Ein größeres Werk hat Scheffel nicht weiter geschaffen. Seine wenig bekannten Gedichtsammlungen „Frau Aventiure" und „Bergpsalmen" sind aus den Vorarbeiten zu einem nie vollendeten Wartburgroman entstanden. Zwei ganz hervorragende Meisterstücke sind die beiden historischen Novellen „Hugideo" und „Juniperus"; die letztere, eine Kreuzfahrergeschichte, ist in rein ästhetischer Hinsicht noch über den Ekkehard zu stellen. Der letzte große Erfolg seines Dichtens war das Liederbuch „Gaudeamus", das die Studentenlieder des alten Heidelberger Musensohnes, in denen das Lob der schönsten aller Universitätsstädte ertönt, mit den Wanderliedern des reisefrohen Dichters vereinigt. Die Lieder vom Rodensteiner und vom Zwerg Perkeo, das Wanderlied „Wohlauf, die Luft geht frisch und rein", das lustige Lied von der Teutoburger Schlacht und viele andere sind zum unverlierbaren Besitz der sangesfröhlichen studierenden Jugend geworden.

Der große Erfolg der Scheffelschen Dichtungen rief eine Flut von Nachahmungen hervor, die nicht zu den erfreulichen Erscheinungen der deutschen Literatur gehören. Der Hauptvertreter dieser süßlichen „Butzenscheibendichtung" ist Julius Wolff (1834—1910). Er besaß ein ansprechendes lyrisches Talent, aber er verschleuderte es in seinen schwachen Nachahmungen des Trompeters, und was bei ihm gut ist, wird von einem Wust von Abgeschmacktheit, ja geradezu Albernheit verschlungen. Aber seine Epen und Romane kamen dem seichten Zeitgeschmack entgegen und fanden lange Zeit begeisterte Leser. Der Sturm der Literaturrevolution fegte diesen Dichter schnell in die Vergessenheit. Das gleiche Schicksal traf den dichterisch hoch über ihm stehenden Rudolf Baumbach (1840—1905). Es hat seinem Ansehen schwer geschadet, daß er stets mit Wolff zusammengenannt wurde. An seinen „Liedern eines fahrenden Gesellen" wie an seinen Epen „Zlatorog" und „Kaiser Max und seine Jäger" kann man auch heute noch in anspruchslosen Stunden seine Freude haben. Etwas älter als diese beiden ist der in katholischen Kreisen besonders geschätzte Friedrich Wilhelm Weber (1813—1894). Seine kernige Westfalennatur bewahrte ihn vor den Auswüchsen der Wolffschen Pseudoromantik. In seinem Epos „Dreizehnlinden" hat er mit Erfolg versucht, den Sieg des Christentums bei dem trotzigen Sachsenvolke zur Zeit Ludwigs des Frommen darzustellen.

Im ganzen hat diese Schule dem Ansehen der Romantik sehr geschadet. Es ist charakteristisch für alle diese Poeten, daß sie im Gegensatz zu den alten Romantikern keine weltabgewandten Träumer

waren, sondern mit beiden Füßen im Treiben der Welt und der Tagespolitik standen, daß ihr Dichten nicht der Inhalt ihres Lebens war, sondern ihnen nur eine Erholung von dem so ganz unromantischen Getriebe des Tages bedeutete. Deshalb konnte es so oberflächlich und liebenswürdig ausfallen, deshalb brauchte es nicht innerlich wahr zu sein, deshalb ist es aber auch vor dem ästhetischen Urteil der Nachwelt unrettbar gerichtet.

d) Richard Wagner.

So schien die Nachblüte, die die Romantik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte, nur ihre endgültige Vernichtung um so schneller heraufzuführen. Da erstand ihr ein Retter in Richard Wagner (1813—1883), dem Schöpfer des neuen musikalischen Dramenstils. Er faßte das, was an der Romantik lebendig geblieben war, nämlich die verständnisvolle Liebe zur deutschen Vorzeit und zur germanischen Sagenwelt, mit genialem Griff zusammen und vollendete mit seiner Kunst den Sieg des romantischen Gedankens. Denn der Triumph des Wagnerschen Gesamtkunstwerks, das sich nach anfänglicher erbitterter Anfeindung durchsetzte, bedeutet den Triumph der Romantik. Es braucht nur ein Genie zu kommen und die Romantik auf den Schild zu heben, so ist er seiner Gefolgschaft sicher; denn das deutsche Volk ist und bleibt romantisch gerichtet, und keine politische und keine literarische Revolution kann daran etwas ändern. Richard Wagner war nach einer musikalischen Tätigkeit an verschiedenen Orten in den vierziger Jahren Kapellmeister am Dresdner Opernhause geworden. Die Revolutionsjahre 1848 und 1849 zogen ihn in den Strudel der politischen Geschehnisse, er mußte aus Deutschland fliehen und fand in Zürich in dem hochgesinnten Hause des Bankiers Wesendonk ein Asyl. Mit der ebenso schönen wie geistvollen Frau dieses Mannes, Mathilde Wesendonk, verband ihn bald eine leidenschaftliche Liebe, um derentwillen er sein Asyl verlassen mußte, und die in schmerzlicher Entsagung ausklang. Die künstlerische Frucht dieser Neigung ist das Hohelied der Liebe, Tristan und Isolde. Nach einem wechselvollen Wanderleben faßte er eine neue Liebe zu Cosima von Bülow, der Tochter Franz Liszts und Gattin seines treuesten Freundes, Hans von Bülow. Um seinetwillen trennte sie sich von ihrem Gatten und reichte Wagner die Hand zum neuen Ehebunde. Sie wurde die Muse seiner Kunst und nach seinem Tode die getreue Verwalterin seines künstlerischen Erbes. Wagner selbst fand nach vielen Enttäuschungen in dem Bayernkönig Ludwig II. einen hochsinnigen Beschützer. In dem stillen Bayreuth kam sein „Wähnen zum Frieden". Mit der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses

1876, in dem eine reine und unverfälschte Wiedergabe seiner Werke für alle Zeit gesichert war, sah er sich am Ziel seines Strebens. Die Aufführung seines Nibelungenringes war ein nationales Ereignis. 1882 brachte der Meister noch in Bayreuth sein Bühnenweihfestspiel Parsifal heraus, zwei Jahre später erlag er auf einer Reise in Venedig einem Schlaganfall.

Der Schwerpunkt des Wagnerschen Schaffens liegt im Musikalischen. Es ist hier nicht der Ort, über Wagner als Musiker zu sprechen. Nur so viel mag erwähnt werden, daß viele musikalisch gerichteten Menschen, die in Bach und Beethoven die höchste Offenbarung der Tonkunst sehen, Wagners Wort-Tondrama ablehnen als ein künstlerisches Zwitterding, das seine Wirkung mit andern als mit musikalischen Mitteln zu erreichen sucht. Anderseits ist nicht zu verkennen, daß gerade in der innigen Verbindung von Dichtung und Musik, die uns im Liede von jeher selbstverständlich ist und die Wagner zum erstenmal, die alte Oper weit hinter sich lassend, auf das Drama übertrug, das Geheimnis seiner Wirkung beruht. Wenn wir uns aber auch musikalischer Urteile enthalten, so können wir doch seine dramatischen Dichtungen nicht ohne steten Hinblick auf die Musik betrachten. Dadurch, daß der Schwerpunkt der künstlerischen Darstellung in die Musik gelegt ist, kann der Dichter sich im Text auf die größte Konzentration beschränken, und der Stil bekommt dadurch einen lapidaren Charakter, der auf jede feinere Ausmalung verzichtet, weil ja die Musik das in viel vollendeterer Weise besorgt, als es das Dichterwort jemals könnte. Dadurch kommt der Dichter vom fünffüßigen Jambus, der in seinen ersten Werken noch herrschend ist, zu der zweihebigen Kurzzeile, die mit dreihebigen unregelmäßig abwechselt. An Stelle des Endreims tritt schon bald gelegentlich der Stabreim. Dieser ist im Ring des Nibelungen folgerichtig durchgeführt. Er ist keine Nachahmung der altgermanischen Langzeile, auch nicht der Kurzzeile der Eddalieder, sondern er ist eine metrische Neuschöpfung, die an der Stelle, wo sie verwendet ist, von starker Wirkung ist, die aber doch immer eine Einzelerscheinung bleiben wird. Die dramatische Gestaltung der Wagnerschen Dichtungen zeigt die Entwicklung von der Oper zum Musikdrama. Sein Erstlingswerk „Rienzi" steht noch vorwiegend unter dem Einfluß des Stiles der „Großen Oper", deren Meister der gefeierte Giacomo Meyerbeer war. Auch der „Fliegende Holländer" kommt von dem Stil noch nicht los, obgleich er das Ziel des Wagnerschen Schaffens schon deutlich erkennen läßt. „Tannhäuser" und „Lohengrin" bilden den Übergang, bis der Dichterkomponist in den schon in den fünfziger Jahren begonnenen, aber erst 1874 vollendeten „Nibelungen", im „Tristan",

in den „Meistersingern“ und im „Parsifal“ seinen eigenen Stil gefunden hat.

Für die Literatur- und Geistesgeschichte ist der Stoff und Gedankeninhalt der Werke Richard Wagners natürlich das Wichtigste. Als Musiker war ja Wagner von vornherein in die Bahn der Romantik gedrängt, ist doch die Musik des ganzen 19. Jahrhunderts, von Beethoven angefangen, in viel höherem Maße noch von der Romantik beherrscht als die Dichtung. In den unvergänglichen Melodien, die Carl Maria v. Weber zu den schwachen Texten minderwertiger Librettisten schrieb, und in den wertvollen, viel zu wenig bekannten Opern Heinrich Marschners hatte die Romantik die Herrschaft über die deutsche Opernbühne gewonnen. Aber das war bei Wagner nicht das Entscheidende. Es war die Deutschromantik, die seine Stoffwahl ausschließlich bestimmte. Abgesehen von dem Renaissancedrama Rienzi entnahm er seine Stoffe ausschließlich der deutschen Sagenwelt und der mittelhochdeutschen Ritterepik, einmal, in den Meistersingern, auch dem deutschen Bürgerleben des 16. Jahrhunderts, und zwar war es hier das Werk eines Romantikers vom reinsten Wasser, E. T. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen“, das ihm die Anregung zu seinem Werke gab. Den Bemühungen der Romantiker, der Gegenwart die deutsche Vorzeit und Sagenwelt wieder nahezubringen, setzte Wagner die Krone auf. Daß die im Morgenrot der deutschen Heldensage erglühenden Gestalten der nordischen Nibelungendichtung und der skaldischen Göttersage uns wieder lieb und vertraut geworden sind, ist durchaus Richard Wagners Verdienst.

All diese Stoffe erfüllt nun der Dichter mit einem Gedankeninhalt, der auch wieder in der Romantik seine Wurzel hat. Das bestimmende Motiv seiner Werke ist der Gedanke der Erlösung von den Leidenschaften des Herzens, von dem Fluche des Lebens. Bestimmend auf sein ganzes Schaffen wurde die pessimistische Philosophie Schopenhauers, die die wahre Erlösung in der Verneinung des Lebens, in dem Versinken ins Unbewußte sieht. Dieser Gedanke ist in der erschütternden Liebesdichtung „Tristan und Isolde“ am reinsten zum Ausdruck gekommen. Auch der „Ring des Nibelungen“ dient demselben Grundgedanken, der Überwindung des Fluches der Welt durch Verneinung des Daseins. Ein kalter Rechner mag die Verquickung der alten Heldensage mit Schopenhauerschen Gedanken stillos finden; Wagners Genie hat es fertig gebracht, uns diesen geistigen Anachronismus vergessen zu lassen. Der weltverneinende Pessimismus ist aber bei Wagner nicht der Weisheit letzter Schluß. Das letzte Werk

Wagners, das Weihefestspiel Parsifal[1]) findet die Erlösung nicht in einem buddhistischen „Nirwana", sondern in einer inneren Läuterung des Herzens, in einer Heiligung im christlichen Sinne, die ein tätiges Leben im Dienste eines großen Gedankens als ihre höchste Aufgabe betrachtet. So gibt Wagner, der größte künstlerische Apostel des Pessimismus, dieser Gedankenrichtung doch zum Schluß selbst eine lebensbejahende Wendung, eine Wendung, ohne die die Kunst zum Stillstand und die Kultur zum Untergang verurteilt wäre.

6. Ausklang und Übergang.

a) Ausklänge in der Dichtung. Wildenbruch.

Die realistischen und neuromantischen Strömungen der deutschen Literatur wurden durch das Heldenjahr von 1870 zwar berührt, aber nicht im Innersten betroffen. Der literarische und künstlerische Gewinn der großen Zeit war gleich Null, man kann eher von einem kulturellen Rückschritt sprechen. Der deutsche Geist mußte sich in seinem neuen Rahmen erst zurechtfinden, und in dem gewaltigen wirtschaftlichen Aufschwung machte sich zunächst der Geist des Emporkömmlingtums breit. An die Stelle alter stilvoller Einfachheit trat geschmackloses Protzentum. Im Städtebau, im Wohnungsstil, in der Bildkunst, überall herrschte unechter Prunk und innere Unwahrheit, eine völlige Versandung des ästhetischen Geschmacks. Und in der Literatur war es nicht anders. Mörike, Storm, Keller fanden nur in kleinen Kreisen die gebührende Anerkennung, und in den gangbaren literarhistorischen Darstellungen wurden sie mit wenigen Zeilen abgetan, während Ebers und Wolff ganze Seiten füllten. Noch im Jahre 1900 war es ganz gewöhnlich, daß von den Primanern eines Gymnasiums kaum einer von Hebbel und Otto Ludwig etwas mehr als den Namen wußte.

In der Dichtung herrschte ein Eklektizismus, der sich aus klassischen, romantischen und jungdeutschen Bestandteilen zusammensetzte. In der Lyrik standen die wohlgefälligen, anspruchslosen, von keiner Gedankentiefe beschwerten Verse von Karl Gerok und Julius Sturm in hohem Ansehen, im Roman galten die Familienblatterzählungen der Eugenie John, die unter dem Namen E. Marlitt eine regelmäßige Mitarbeiterin der „Gartenlaube" war, als bedeutende Dichtungen, und im Drama machten noch immer die Rühr-

[1]) So schreibt Wagner nach der wissenschaftlich ganz unhaltbaren Etymologie, die den Namen Parzival aus dem Arabischen als „Parsi-fal" = reiner Tor erklärt.

stücke der bereits zur älteren Generation gehörenden Charlotte Birch-Pfeiffer und die harmlosen Familienlustspiele des etwa gleichaltrigen Roderich Benedix und des um ein Menschenalter jüngeren Adolf L'Arronge volle Häuser, daneben rauschte in hohltönenden Jamben eine künstlerisch gänzlich wertlose Epigonendramatik über die deutschen Bühnen. Den Kunstgeschmack der zwei Jahrzehnte nach dem Kriege hat man später als „Gartenlaubenstil" bezeichnet und in diesen Ausdruck den Inbegriff alles Verächtlichen gelegt. Wenn wir jedoch nicht bloß den ästhetischen, sondern den historischen Maßstab anlegen, werden wir auch hier zu einem etwas milderen Ergebnis gelangen. Seichte Unterhaltungsliteratur hat es immer gegeben; Kotzebue und Clauren wurden mehr gespielt und gelesen als die Größten unserer Dichtung, und die Marlitt ist immer noch besser als die furchtbare Courths-Mahler unserer Tage. Was aber die Zeit so besonders unerfreulich macht, das ist, daß man die Großen der Zeit so gar nicht kannte und im günstigsten Falle über Spielhagen, Paul Heyse und Emanuel Geibel nicht hinauskam.

Was an höheren dichterischen Werten in dieser Zeit — zu der auch die letzten Jahre vor dem Kriege noch zu rechnen sind — noch geschaffen wurde, ist bald genannt. Es läßt sich nicht unter eine gemeinsame Formel bringen, es ist Eklektizismus, Epigonentum. Jungdeutsche und romantische Elemente vermischen sich in Rudolf von Gottschall und Adolf Wilbrandt, deren Romane und Dramen völlig vergessen sind — nur Wilbrandts Gedankendrama „Der Meister von Palmyra" taucht gelegentlich noch einmal aus der Versenkung auf —; ein hochstrebender Epigone von hohem idealistischen Schwunge ist der Österreicher Robert Hamerling (1830—1889), der in seinen epischen Dichtungen, insbesondere in dem glutvollen „Ahasver in Rom" mit unzulänglichen Mitteln das Höchste leisten will, in der Lyrik ist der Prinz Emil von Schönaich-Carolath als einer der besten Nachahmer Geibels zu nennen, und zu den bedeutendsten Dichtern dieser Zeit gehört der ganz von Schopenhauers Pessimismus gefangene Nachahmer Heines Eduard Grisebach (1845—1906), der seinem vielgelesenen Buche „Der neue Tannhäuser" (zuerst 1869 anonym erschienen) das bezeichnende Motto aus Meister Eckart mitgab: „Die Wollust der Kreaturen ist gemenget mit Bitterkeit". Eine eigenartige und hochwertige Erscheinung ist der bekannteste Humorist der neueren Zeit, Wilhelm Busch (1832—1908). Wort und Bild gehören bei ihm untrennbar zusammen. Niemand hat wie er die Schwächen seiner lieben Mitmenschen so treffsicher erfaßt, sei es in den Böse-Buben-

Versen von „Max und Moritz", sei es in dem Weltbild aus der Philisterperspektive, der Trilogie von Herrn Knopp und seinen Lebens- und Familienereignissen („Abenteuer eines Junggesellen", „Herr und Frau Knopp", „Julchen"), sei es in den glänzenden Satiren gegen Heuchelei und Muckertum, im „Heiligen Antonius", in der „Frommen Helene" und im „Pater Filucius". Seine Verse sind in aller Munde, sie drängen sich in jeder Lebenslage auf, und der ganze Busch ist gleichsam zu einem einzigen geflügelten Worte geworden. Das Wertvollste jedoch, was er geschaffen hat, ist das wenig bekannte Märchen „Der Schmetterling". Hier zeigt sich der Dichter gegenüber dem zur Mode gewordenen Weltschmerz, der bei Grisebach als Bodensatz eines zügellosen Lebensgenusses übrigbleibt, als froher Lebensbejaher, der seinen Helden, einen windigen Schneidergesellen, durch Irrtum und Sünde zur Erkenntnis und damit zu einer besinnlichen Fröhlichkeit des Herzens führt.

Am wertvollsten und auch für die Folgezeit wichtig war in dieser Periode das Drama. Hier galt es eine große Tradition zu bewahren, und zwar nicht nur in literarischer, sondern auch in theatralischer Hinsicht. In letzterer hat sich der Herzog Georg von Meiningen ein bleibendes Verdienst erworben. In seiner kleinen Residenzstadt gründete dieser kunstbegeisterte Fürst eine Musterbühne, auf der er einen Stil der Inszenierung und Darstellung schuf, der allen durch die Jahrzehnte aufgehäuften gedankenlosen Schlendrian einer gründlichen Reform unterzog und im Bühnenbild die zeitgerechte Echtheit und in der Darstellung die innere Wahrheit zum Grundsatz erhob. Seine Truppe zog auf berühmten Gastspielreisen durch ganz Deutschland und wirkte im besten Sinne erneuernd und erfrischend. Shakespeare und die Klassiker bildeten den Hauptbestandteil des Repertoires, und durch die Meininger erhielt die klassische Tradition einen neuen, machtvollen Aufschwung. Der Herzog nahm sich jedoch auch zeitgenössischer Dichter an und konnte neben einem Dichter wie Ernst von Wildenbruch ein Epigonendrama wie Albert Lindners „Bluthochzeit" eine Zeitlang zu unverdientem Erfolge bringen, zu einem Erfolg, der dem Dichter in seiner Selbstüberschätzung späterhin zum tragischen Verhängnis wurde. Auf den Schultern der Meininger steht der genialste Bühnenleiter unserer Tage, Max Reinhardt.

Aus der unendlich großen Zahl von Dramatikern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ragt in erster Linie der Österreicher Ludwig Anzengruber (1839—1889) hervor, der Schöpfer des literarischen Volksstückes, d. h. des bodenständigen Heimatdramas. In seinen Dramen „Der Pfarrer von Kirchfeld", „Der Mein-

eidbauer" und vielen anderen Stücken tragischen und komischen Inhalts stellt er die Bauerngestalten seiner Heimat in ihrer knorrigen Lebenswahrheit auf die Bühne und gehört in diesem engen Umkreis zu den besten und erfolgreichsten Dramatikern seiner Zeit. Der Tiroler Karl Schönherr ist in unsern Tagen mit ebenso großem Erfolg in seine Fußtapfen getreten. Zu den erfolgreichsten dramatischen Dichtern dieser Zeit gehört der geistvolle, viel angefochtene Paul Lindau (1839—1919). Er wandelte in den Bahnen des französischen Sittendramas, wie es durch den jüngeren Alexander Dumas und den routinierten Victorien Sardou vertreten ist; nicht zum Heile der deutschen Dichtung und der deutschen Bühne. Lindau ist auch als Romanschriftsteller den Spuren der Franzosen gefolgt und hat das gesellschaftliche Leben der werdenden Weltstadt Berlin mit seinem Duft nach Parfüm und Moder in großer Lebenswahrheit dargestellt. Der bedeutendste Dramatiker der ganzen Periode ist Ernst von Wildenbruch (1845—1919). In seinen Adern floß Hohenzollernblut, und ein warmes vaterländisches, von jedem Byzantinertum freies Empfinden beseelt seine ganze Dichtung. Seine Stoffe entnimmt er vorwiegend der deutschen und preußischen Geschichte („Die Karolinger", „Die Quitzows", das Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht"), und in diesen Dramen entfaltet er auch die stärkste Wirkung. Freilich, ein Dichter von großen Ausmaßen ist Wildenbruch nicht. Wenn irgendeiner, so verdient er die Bezeichnung eines Epigonen. Sein Pathos, das an Schiller geschult ist, wirkt nur zu oft als hohle Rhetorik, die psychologische Entwicklung ist schwach, und vollends sein letztes Stück, „Die Rabensteinerin", ist ein böser Schmarren. Wildenbruch hat auch, ganz gegen seine innere Natur, dem Naturalismus, in den er ja hineinragt, in der „Haubenlerche" seinen Tribut gezahlt, ebenfalls nicht zu seinem Vorteil. Viel wertvoller als auf dem Felde des Dramas ist Wildenbruchs Schaffen als Erzähler. Hier entfaltet er ganz im Gegensatz zu seinen Bühnenwerken eine feine Kunst der Seelendarstellung, die bisweilen an das Beste erinnert, was Storm und Konrad Ferdinand Meyer geschaffen haben.

b) Übergänge in der geistigen Bewegung. Nietzsche.

Während alle diese Dichter, die im wesentlichen von der älteren Überlieferung zehrten, in ihrer besten Schaffenskraft standen, bereitete sich im deutschen Geistesleben eine Krise vor, die den Übergang von dem Historischgewordenen zur lebendigen Gegenwart bedeutet. Ihre Ursachen sind im Gesamtumkreise des geistigen Lebens zu suchen. Deutschland war über Nacht zur Weltmacht geworden,

und die Notwendigkeit, sich in der neuen Rolle zurechtzufinden, füllte zunächst das deutsche Denken aus. Die materiellen Interessen überwogen die geistigen, und von den geistigen kamen die literarischen und künstlerischen in letzter Linie. Über dem ganzen deutschen Leben leuchtete der Name Bismarcks, des machtvollen Schöpfers und Erneuerers des Reiches. Als aber dieser größte deutsche Staatsmann an den Ausbau des Reiches im Innern ging, verließ ihn sein strahlendes Glück: das Sozialistengesetz war ein Fehlschlag, der Kulturkampf eine Niederlage. Der Sozialismus war eine machtvolle, zeitnotwendige Bewegung, und der Versuch, ihn durch gesetzgeberische Maßnahmen niederzuhalten, führte nur zu seiner inneren Stärkung und hatte schließlich nur den Erfolg, die internationale Sozialdemokratie in einen wütenden Haß gegen den preußisch-deutschen Staatsgedanken hineinzutreiben. Ebenso verhängnisvoll war der Kampf gegen die ultramontane Bewegung. Statt die nationalen Kräfte im deutschen Katholizismus zu wecken und heranzuziehen, wurden weite katholische Kreise dem Reichsgedanken entfremdet, und das Mißtrauen, das damals gesät wurde, ist noch heute nicht ganz überwunden. Diesen Strömungen wußte das geistige Deutschland, das nicht mit ihnen gehen mochte, zunächst weiter nichts entgegenzusetzen als einen geistvollen Pessimismus und eine messerscharfe Kritik. Der erstere fand eine glänzende Vertretung in Eduard von Hartmanns „Philosophie des Unbewußten", einem Buche, das eine Zeitlang geradezu ein Modebuch war. Es ist eine organische Fortentwicklung Schopenhauerscher Gedanken. Eine grausame Kritik der gesamten Gegenwart bedeutet sodann das Lebenswerk des größten Denkers jener Zeit, des glühend verehrten und wütend gehaßten Friedrich Nietzsche (1844—1900). Gegen alles, was die Zeit erfüllt, gegen Sozialismus und Materialismus, gegen den herkömmlichen Glauben und die herkömmliche Moral, gegen Bildungsphilisterei und Epigonenbewußtsein wendet er sich mit dem ganzen Feuer seiner Seele. Seine Kritik ist einseitig und ungerecht im höchsten Grade, und am ungerechtesten ist er gegen das Christentum und gegen das deutsche Empfinden. Deutschland erscheint ihm als der Hort der Unkultur, und er merkt dabei nicht, wie kritiklos seine Kritik im Grunde doch ist. In Deutschland sah er alles Kleine und Gemeine täglich um sich, in der Ferne des Auslandes konnte er nur das Erhabene und Große erkennen. Eine „Umwertung aller Werte" will er herbeiführen, an Stelle der christlichen Moral, die den Schwachen und Elenden einen Himmel baut, verkündigt er die Moral des „Übermenschen", der sich rücksichtslos durchsetzt und über Leichen geht. Diesen Gedanken dienen seine Hauptwerke „Unzeitgemäße Be-

trachtungen", „Menschliches-Allzumenschliches" und vor allem sein eigentliches Lebenswerk „Also sprach Zarathustra" (1883—1891). Und dieser Prophet der Kraft und Gesundheit ist zeitlebens ein kranker, überempfindsamer Mensch gewesen, und sein Dasein ist von einer erschütternden Tragik umhüllt. Die Verehrung der Menge war ihm zuwider, er sehnte sich danach, von wenigen Edlen ganz verstanden zu werden, und wenn er die Freunde fand, die ihn verstanden, so stieß er sie durch seine Schroffheit von sich, wie Richard Wagner, den er mit Begeisterung umfing und dann hassend verfolgte, weil er im Parsifal „vor dem Kreuze zu Kreuze gekrochen" sei. So ging er seinen Weg in tiefster Einsamkeit, immer schroffer, immer rücksichtsloser, immer ungerechter werdend, bis das eigene Feuer seinen Geist verzehrte. Im Jahre 1889 trat eine völlige Umnachtung seines Geistes ein, von der ihn elf Jahre später der Tod erlöste. Aber während ihn der Wahnsinn umschattete, setzten sich seine Gedanken mit revolutionärer Wucht durch. Sie haben dazu beigetragen, das im Historismus erstarrte deutsche Denken aufzurütteln, und haben die deutschen Denker gelehrt, nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Gegenwart ihre Werte herauszuholen. Die Jugend jener Tage aber nahm seine Ideen mit Begeisterung auf, und ohne Nietzsche ist die geistige Entwicklung der Folgezeit gar nicht zu verstehen. Wir stehen ihm schon wieder mit kühlerem Verständnis gegenüber; uns erscheint er nicht mehr als ein verzehrendes Feuer, das über die dürre Heide braust, sondern als ein reinigendes Gewitter, das die Stickluft des deutschen Geistes zerstreute. Vor allem aber werten wir ihn als das, was er eigentlich war, nämlich als Dichter. Schiller und die älteren Romantiker sind Dichter, die Philosophen waren; Nietzsche ist ein Philosoph, der im Grunde ein Dichter war. Sein Zarathustra ist eine Gedankendichtung von der Aufwärtsentwicklung der Menschheit, und als solche wird das Werk seinen Ewigkeitswert behalten wie die Göttliche Komödie des großen Italieners Dante, die vor sechs Jahrhunderten die Menschheit durch die Sünde über den Berg der Läuterung ins Paradies führte.

XIII. Die Gegenwart.

1. Der Naturalismus.

a) Die Richtung als Ganzes.

Während Nietzsche das deutsche Geistesleben mit neuen, eigenartigen Ideen befruchtete, kam von anderer Seite ein neuer Ansturm in die deutsche Literatur, der endgültig unter das Gewesene und Gewordene einen Strich zog und das heraufführte, was wir heute als Gegenwart empfinden. Das Zauberwort der neuen Zeit hieß „Naturalismus". Die ihn heraufführten, wandeln zum größten Teil noch unter den Lebenden. Es sollte eine neue Sturm- und Drangzeit werden, dem „Jungen Deutschland" sollte das „Jüngste Deutschland" entgegengesetzt werden, mit großen Erwartungen und gewaltigem Siegesgefühl entfaltete die junge Bewegung ihr Banner — der Erfolg war eine schwere Enttäuschung. Der Naturalismus hat reinigend und klärend gewirkt, er hat Dinge auszusprechen gelehrt, über die man bisher nicht offen sprechen durfte, aber den Goethe, der aus dem Sturm und Drang hervorging, ist er uns schuldig geblieben. Die lautesten Rufer im Streit sind heute schon vergessen, die Besten unter ihnen haben die Erwartungen, die man auf sie setzte, nicht erfüllt oder sind eigene Wege gegangen, und die Großen des Realismus sind erst recht zu ihrem Rechte gekommen, Storm, Keller und Meyer verehren wir unbestritten als die größten deutschen Erzähler, und das Drama der Zukunft gehört nicht dem Naturalismus, sondern der von Hebbel, dem endlich Erkannten, befruchteten Gedankendichtung. Ein dauerndes Verdienst hat jedoch der Naturalismus gehabt, und das soll ihm unvergessen sein: er hat mit der falschen, verlogenen Butzenscheibenromantik endgültig aufgeräumt und den Grundsatz der Wahrheit in der Dichtung auf den Schild gehoben. Daß einige Übereifrige dabei überhaupt nur die Gegenwart als Inhalt der Dichtung gelten lassen wollten, daß mit Georg Ebers und Julius Wolff auch Emanuel Geibel und Paul Heyse über Bord ge-

worfen wurden, war kein großer Schade; die Einseitigkeit der Gegenwartsfanatiker wurde bald überwunden, und Geibel und Heyse haben die ihnen gebührende Würdigung bald wiedergefunden; aber die Pseudoromantik blieb tot und wird hoffentlich nicht wieder auferstehen. Dagegen hat das romantische Empfinden, das unzerstörbar im deutschen Herzen wurzelt, dem Sturme standgehalten, und Richard Wagner, der große Romantiker, beherrscht die Szene. Gerhart Hauptmann, der einzige wirklich bedeutende Dichter des Naturalismus, erzielte seinen größten Erfolg, als er in der „Versunkenen Glocke" zu den altgewohnten Tönen und Bildern der Romantik zurückkehrte, und in den wundervollen Gralsdramen von Eduard Stucken sehen wir eine neue, in ihrer blühenden Phantastik doch innerlich wahre und folgerichtige Neuromantik verheißungsvoll aufblühen, und die neuesten, noch ganz unausgegorenen Verkünder einer neuen Kunst und Dichtung erinnern in vielem an die Gedankengänge der ältesten Romantik.

b) München.

Der Anstoß zum Naturalismus kam vom Auslande, von dem besiegten Frankreich. Die großen französischen Erzähler Balzac, Flaubert, die Brüder Goncourt und Zola wurden für eine Schriftstellergruppe, die in München ihren Sitz hatte, die Führer zu einer Kunst, die vom Realismus zum Naturalismus fortschritt, d. h. in der absoluten Wirklichkeitstreue ihr Ziel sah. Die Seele dieses Kreises war Michael Georg Conrad, das Organ seiner Bestrebungen wurde die Zeitschrift „Die Gesellschaft", deren erster Jahrgang 1885 erschien. Der Kampf galt der „Tyrannei der höheren Töchter und der alten Weiber beiderlei Geschlechts". „Wir künden Fehde dem Verlegenheits-Idealisnus des Philistertums, der Moralitäts-Notlüge der alten Parteien- und Cliquenwirtschaft auf allen Gebieten des modernen Lebens", so heißt es in der „Einführung" der ersten Nummer. Als Hauptvertreter der ganzen verabscheuenswerten alten Dichtung gilt Paul Heyse, von dem einer der größten Schreier mit frecher Stirn behauptete: „Heyse lesen heißt ein Mensch ohne Geschmack sein, Heyse bewundern heißt ein Lump sein". Was die Münchener an Dichtung hervorbrachten, ist zumeist vergessen; zwei kraftvolle lyrische Frauengestalten sind zu nennen, Alberta von Puttkamer und Marie Eugenie delle Grazie, und ein feinsinniger Erzähler, Wolfgang Kirchbach. Sie stehen nach Stoffwahl und Technik in der Mitte zwischen alter und neuer Zeit und sind eher in die Nähe der besten älteren Realisten zu stellen als zu den Verkündern des neuen Kunstideals. Die Romane von M. G. Conrad selbst und seinem Freunde und Mitherausgeber der Gesellschaft Karl Bleibtreu kennt schon

heute niemand mehr. Literarhistorisch wichtiger als alle seine Romane ist Bleibtreus Bekenntnisschrift „Die Revolution der Literatur". Er tritt hier völlig als Stürmer und Dränger auf, zeigt sich als Feind aller Form, stellt Lenz und Grabbe höher als Kleist und Hebbel, und erklärt aller konventionellen Moral und geschichtlichen Überlieferung den Krieg. Seine Ideen in die Tat umzusetzen war ihm nicht gegeben, und so war er wie die ganze Münchener Richtung eine Hoffnung, die die Erfüllung schuldig blieb.

c) Berlin.

Nachhaltiger war die Bewegung, die gleichzeitig von Berlin ausging. Hier ist es ein Brüderpaar, Heinrich und Julius Hart, das mit seinen „Kritischen Waffengängen" den Stein ins Rollen brachte. Und wie in München sich der Kampf gegen Paul Heyse richtete, so wandten sich die Brüder Hart vor allem gegen Paul Lindau, dem sie seine Hinneigung zu dem bedenklichen französischen Sittendrama vorwarfen und sein Schaffen als eine „geschwätzige, breite und seichte Feuilletontheatralik" kennzeichneten. Nach dieser Einleitung sollte eine lyrische Anthologie die neue Dichtung zur Tat werden lassen, und im Jahre 1884 erschienen von Wilhelm Arent unter Mitwirkung von Karl Henckell und Hermann Conradi herausgegeben die „Modernen Dichtercharaktere". Das Buch erregte in literarischen Kreisen ein gewisses Aufsehen, seine Wirkung war jedoch sehr gering. Es ist auffallend, wie verstaubt und unmodern es uns heute schon anmutet. Lebendig ist von allem nur ein Beitrag geblieben, nämlich das „Hexenlied" des zur Mitarbeit aufgeforderten Ernst von Wildenbruch. Die dichterisch bedeutendste Gestalt aus diesem Kreise ist der Begründer des „konsequenten Naturalismus", der Ostpreuße Arno Holz. Aus der Schule Geibels kommend, hatte er rasch Anschluß an die modernen Gedanken gefunden und in seinem Gedichtband „Das Buch der Zeit" (1885) zum erstenmal mit vollem Bewußtsein die Folgerungen aus der neuen Kunstlehre gezogen.

Die größte Befruchtung kam auch diesem Naturalismus wieder aus dem Auslande. Zu dem Franzosen Zola gesellten sich die Russen Tolstoi und Dostojewski und der Norweger Henrik Ibsen. Es war das dritte Mal, daß die deutsche Dichtung völlig unter fremdem Einflusse stand; die erste große Welle war der Minnesang und die höfische Epik, die zweite die Dichtung nach dem Dreißigjährigen Kriege gewesen. Der Erlösungsgedanke, der Tolstois ganzes Dichten durchzieht und aus seinem krassen Naturalismus hervorleuchtet, wirkte wie eine Offenbarung, und in gleicher Weise war Dostojewskis Dar-

stellung einer inneren Läuterung in seinem Roman „Schuld und Sühne" ein Ereignis. Ibsen endlich deckte in seinen Gesellschaftsdramen rücksichtslos die Hohlheit und Fäulnis auf, wo man bisher nur Fülle und Glanz zu sehen glaubte. So wurden Franzosen, Russen und Nordländer die bewunderten Lehrmeister der jüngsten Deutschen, die bei ihren Vorbildern alles fanden, was sie bei ihren Landsleuten vermißten. Kein Wunder, daß ihnen in ihrer kritiklosen Einseitigkeit, ebenso wie es dem viel größeren Geiste Nietzsche gegangen war, alles Deutsche als rückständig und abgetan erschien. Eine einzige Bewegung kam ihrem vorwärtsdrängenden Streben entgegen, der Sozialismus. Aus dem Proletariat glaubten sie die Kräfte der Zukunft herausholen zu können, und ein inniges Gemeinschaftsgefühl verband sie alle mit dem vierten Stande, der ihnen in der Weltstadt Berlin lebendig vor Augen stand. So ist die Dichtung des konsequenten Naturalismus proletarisch gerichtet, Verachtung des satten Bourgeois und Mitleid mit dem Proletarier, den die Not auf die Bahn des Verbrechens treibt, das ist das Kennzeichen dieser neuen Poesie. Es war ein reiner Gefühlssozialismus, der sie alle beseelte, politisch ist keiner von ihnen je hervorgetreten.

d) Der „konsequente Naturalismus". Hauptmanns Anfänge.

Die entscheidende Tat in der Heraufführung eines „konsequenten Naturalismus" war eine kecke literarische Mystifikation. Im Jahre 1889 erschienen drei halb dramatische, halb novellistische Skizzen unter dem Titel „Bjarne P. Holmsen: Papa Hamlet". Das Buch gab sich als Übertragung aus dem Norwegischen (aus dem Lande Ibsens!), übersetzt und mit einer Biographie des Dichters versehen von Dr. Franzius. Sogar das Bild des imaginären Verfassers fehlte nicht. Die Mystifikation glückte vollkommen. Nach sieben Monaten erst lüfteten die Verfasser lachend den Schleier: es waren Arno Holz und sein Freund Johannes Schlaf. Die Tragödie eines verbummelten Schauspielers, das Grauen eines Kindes am ersten Schultage, der Tod eines im Duell verwundeten Studenten, das ist der Inhalt der drei Skizzen. Der Eindruck ist qualvoll. Die nackte Wirklichkeit des Entsetzlichen wirkt so unkünstlerisch wie nur möglich, sie wirkt einfach abstoßend. Aber die unerhörte Neuheit von Stoff und Darstellung war zunächst verblüffend. Gesteigert wurde diese Wirkung noch durch das im folgenden Jahre erscheinende Drama der beiden Freunde, „Die Familie Selicke". Es ist eine peinigende Elendsmalerei ohne jede künstlerische Erhebung,

ohne reinigenden Gedanken, ohne Anfang und ohne Ende, ein Bild vollkommenster Trostlosigkeit. Hier war die Wahrheit allerdings auf die Spitze getrieben, aber diese Wahrheit hat mit Kunst nichts mehr gemein. Auf diesem Wege mußte der „konsequente Naturalismus" in die Brüche gehen, ehe er erst richtig zu leben begonnen hatte. Und so kam es auch. Holz und Schlaf sind auf den „Neuen Gleisen" (so nannten sie die noch um einige frühere Stücke vermehrte Gesamtausgabe ihrer dichterischen Gemeinschaftsarbeit) nicht fortgeschritten. Holz sprang mit einem Saltomortale in das Reich der Phantasie hinüber und wendete die Technik des Naturalismus auf die Träumereien seines „Phantasus" an, wobei er sich auf die Wiederentdeckung der reimlosen freien Rhythmen reichlich viel zugute tat, und verfertigte schließlich zusammen mit einem alten Freunde aus den Modernen Dichtercharakteren, Oskar Jerschke, einen bösen Kulissenreißer, die Schülertragödie „Traumulus", die zwar künstlerisch wertlos ist, aber einen großen Theatererfolg brachte. Johannes Schlaf wandte sich ganz von der Dichtung ab und verlor sich in kosmische Phantasien, in denen er beweisen will, daß das alte ptolemäische Weltsystem, d. h. die Lehre von der Umdrehung der Sonne um die Erde, das richtige sei.

In den Bahnen des Naturalismus wandelte unabhängig von Arno Holz und seinem Kreise der Romanschriftsteller Max Kretzer. Aus der Tiefe des Berliner Elends, das er in trüber Jugend am eigenen Leibe erfahren hatte, holt er die Stoffe zu seinen Erzählungen, in denen er dem großen Vorbild Zola nacheifert, ohne indessen mehr als einen schwachen Abglanz des großen Wirklichkeitsschilderers geben zu können. Das beste in der Reihe seiner Werke ist der Roman „Meister Timpe", die Tragödie des Untergangs des Handwerks im Kampfe mit dem Großbetrieb. Aber auch Kretzer fühlt sich auf die Dauer im bloßen Naturalismus nicht wohl und schlägt in dem Roman „Das Gesicht Christi" (1897) in einen Symbolismus um, der den Heiland als den Wohltäter des modernen Großstadtproletariats darstellt und die brutale Wirklichkeit mit dem Wunder verquickt, wobei allerdings der Verfasser oftmals den künstlerischen Takt in bedauerlicher Weise vermissen läßt.

Die literarhistorische Bedeutung des schnell abgewirtschafteten konsequenten Naturalismus beruht darin, daß aus ihm der bedeutendste Dramatiker der Gegenwart hervorging. Es ist der Schlesier Gerhart Hauptmann (geboren zu Obersalzbrunn 1862). Dichterische Pläne verschiedenster Art im Herzen tragend, kam er nach Berlin und wurde hier mit den Brüdern Hart, mit Arno Holz, mit dem poetischen Verkünder der naturwissenschaftlichen

Entwicklungslehre Wilhelm Bölsche und mit anderen bekannt, die damals in Friedrichshagen bei Berlin, „hinter der Weltstadt" ihr Heim aufgeschlagen hatten und dort in dem „Friedrichshagener Kreise" die jungen Talente um sich sammelten. Hier schuf der junge Dichter, angeregt von „Bjarne P. Holmsens Papa Hamlet", sein Erstlingsdrama mit dem programmatischen Titel „Vor Sonnenaufgang". Eine furchtbare Anklage, wie die Familie Selicke; und doch gibt der Dichter schon im Titel zu erkennen, daß er nicht in der Schilderung des Elends steckenbleiben will: vor Sonnenaufgang war es so; aber wenn die Sonne der neuen Zeit und der neuen Kunst erst aufgegangen ist, dann soll es besser werden! Die Aufführung am 20. Oktober 1889 in der von Otto Brahm begründeten „Freien Bühne" war ein furchtbarer Theaterskandal. Aber der Versuch, das Stück niederzubrüllen, mißlang, der Naturalismus hatte mit diesem Drama eines unbekannten Anfängers die Bühne erobert.

Daß der junge Theaterleiter Brahm die Aufführung wagte, war eine Tat. Seine Freie Bühne war eine ganz aus der neuen Zeit entstandene Gründung. Sie sollte dem neuen Geiste den Weg ebnen, und es war im Sinne der Verbreitung naturalistischer Bühnenkunst nur folgerichtig, daß die großen Ausländer auf ihr vornehmlich zu Worte kamen. Ebenso folgerichtig war es aber auch, daß das Unternehmen schon nach zwei Jahren einging, während die 1890 für die Arbeiterschaft begründete, bald aber auch weite bürgerliche Kreise umfassende „Freie Volksbühne" noch heute im Berliner Theaterleben eine führende Rolle spielt und über eines der größten Berliner Bühnenhäuser verfügt. Von Dauer war dagegen die im engsten Verein mit dem Theaterunternehmen begründete Zeitschrift „Freie Bühne", die ein Mittelpunkt der modernen Kunst und des modernen Lebens sein sollte und noch heute unter dem Titel „Neue Rundschau" fortbesteht, freilich in letzter Zeit in eine politische und ästhetische Richtung hineingeraten ist, die es verstehen läßt, daß der Verlag aus dem eine Zeitlang geführten Titel „Neue deutsche Rundschau" das Wort „deutsch" weggelassen hat.

e) Gerhart Hauptmanns weitere Entwicklung.

Wir kehren zu Gerhart Hauptmann zurück. Auf sein vielumstrittenes Erstlingsdrama folgte „Das Friedensfest", das sich, wenn auch etwas zahmer, in denselben Bahnen bewegt; darauf, dichterisch ein gewaltiger Fortschritt, das Charakterdrama „Einsame Menschen". Hier zeigt sich schon der Zug, der für Hauptmann so bezeichnend ist. Seine Helden sind keine aktiven, sondern passive Naturen; halb willen-

los, ohnmächtig stehen sie dem Schicksal gegenüber und brechen unter seiner Wucht zusammen, sei es nun, daß das Schicksal von außen herantritt oder aus dem eigenen Herzen kommt. In dieselbe Reihe wie der Doktor Dockerat in diesem Drama gehört der Fuhrmann Henschel, die Rose Bernd und so manche andere seiner Dramengestalten. Das nächste Drama war ein Wurf von gewaltiger Größe: „Die Weber". Hier ist nicht ein einzelner der Held, sondern die Masse der Hungernden und Unterdrückten, die sich in wildem Hasse gegen ihre Peiniger aufbäumten. Das soziale Mitleid hat dem Dichter die Feder geführt, und dieses Mitleid ist das zweite, in noch höherem Maße charakteristische Leitmotiv von Hauptmanns künstlerischem Schaffen.

Die Weber sind der Höhepunkt des naturalistischen Dramas. In zwei Komödien, dem schwachen „Kollegen Crampton" und dem prächtigen „Biberpelz" wendete Hauptmann das naturalistische Formprinzip auf das Lustspiel an, in „Hanneles Himmelfahrt" tat er denselben Schritt aus dem Naturalismus zum Symbolismus wie einige Jahre später Max Kretzer im Roman. Das Jahr 1895 brachte den Versuch, das Kunstprinzip der Weber im „Florian Geyer" auf das historische Drama anzuwenden, und den Bauernkrieg des 16. Jahrhunderts ähnlich darzustellen wie den Weberaufstand im Eulengebirge in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Es war ein voller Mißerfolg, und erst ein reichliches Jahrzehnt später, als man schon anfing, den Naturalismus historisch zu betrachten, hat man angefangen, dem wertvollen Werke gerecht zu werden. Der Mißerfolg traf den Dichter schwer. Aber er gab ihm den Anstoß zu seinem erfolgreichsten, zu dem persönlichsten seiner Werke, der „Versunkenen Glocke". Fast erschrocken horchte das literarische Deutschland auf: der größte Dichter des Naturalismus als Verfasser eines symbolisch-romantischen Märchenspieles! Der große Erfolg des als Gedankendichtung betrachtet recht unklaren Werkes lehrte aber doch die eigentliche Art der literarisch aufnahmefähigen Kreise erkennen: die Romantik war noch nicht tot, und der Zauber des Übernatürlichen war stärker als aller Wirklichkeitsfanatismus. Der Erfolg der Versunkenen Glocke war das Todesurteil des konsequenten Naturalismus, die „wundervolle Märchenwelt stieg wieder auf in der alten Pracht".

Hauptmann selbst war eine viel zu sehr eigengewachsene, künstlerisch ernsthafte Persönlichkeit, als daß er irgendwelchen Modeströmungen nachgegeben hätte. Das nächste Werk, das er veröffentlichte, der „Fuhrmann Henschel", bewegt sich wieder ganz in den Bahnen des Naturalismus. In seinen folgenden Dramen wechseln

naturalistische, historische, märchen- und sagenhafte Stoffe ab. So verschiedenartig jedoch auch seine Stoffe sind, so streben sie doch alle einer grüblerischen Bewältigung psychologischer Probleme zu, und Heinrich von Kleist ist der Leitstern seines Schaffens. Der „Arme Heinrich" ist ein direkter Nachfahr des Prinzen von Homburg. Man kann nicht sagen, daß der Dichter mit seinen zahlreichen Dramen nach der Versunkenen Glocke eine besonders glückliche Hand gehabt hätte; sie sind eine Kette von Mißerfolgen, die nur selten durch ein Drama von so erschütternder Wucht wie „Rose Bernd" unterbrochen wird. Das letzte Drama „Der weiße Heiland", eine Darstellung des Unterganges des mexikanischen Aztekenreiches, ist von allen Enttäuschungen die schwerste.

Hauptmann hat sich auch in der erzählenden Dichtung betätigt. Schon in der ersten Zeit seines dramatischen Auftretens veröffentlichte er zwei höchst beachtenswerte Novellen, „Bahnwärter Thiel" und „Der Apostel". Der Grundgedanke der letzteren wird wieder aufgenommen in dem groß angelegten Roman „Der Narr in Christo, Emanuel Quint" (1912). Auch dieses Werk ist ein Beweis für das Wiedererwachen des religiösen Bedürfnisses, das die ersten Naturalisten, die auf den mißverstandenen Darwin schwuren, mit so großem Erfolg totgeschlagen zu haben glaubten. Ein schwacher Roman, „Atlantis", folgte, dagegen zeigte die glutvolle Erzählung „Der Ketzer von Soana" (1918) den Dichter noch einmal in der alten Kraft, so daß wir schier zu der Meinung kommen, daß die Erzählung das Gebiet ist, auf dem dieser Adept des Dramas das Höchste leisten könnte. Noch weilt der Dichter in voller Schaffenskraft unter uns und hat sein letztes Wort noch nicht gesprochen. Wir sind des Kommenden gewärtig!

2. Der Impressionismus.

a) Allgemeines.

Eine Biographie Gerhart Hauptmanns ist gleichbedeutend mit einer Geschichte vom Blühen und Welken des Naturalismus. Diese Dichtung hat ihre Macht keine zehn Jahre lang behaupten können. Aber sie hat in der deutschen Dichtung doch tiefe und unvergängliche Spuren zurückgelassen. Sie war die notwendige Reaktion gegen die Versumpfung in Philistertum und Verlogenheit. Der Naturalismus starb an der Enge seines Gesichtskreises, an der Ausschaltung der Phantasie, und was von den Jungen lebenskräftig war, ging bald seine eigenen Wege. Das Schlagwort aber, das die treibenden Kräfte

der Gegenwart bezeichnete, entlehnte man der Kunst der Malerei: Der Naturalismus ging auf im Impressionismus. Der Künstler soll den Eindruck in sich verarbeiten und in künstlerischer Neugestaltung wiedergeben. Neu ist die Lehre eigentlich nicht; nach der gegebenen Definition ist Goethe der größte Impressionist gewesen. Neu ist nur gegenüber der jüngsten Vergangenheit die Betonung des Wesentlichen des künstlerischen Schaffens im Gegensatz zu dem oberflächlichen Genügen an der gefälligen Form. Es kommt auf die Vertiefung, auf den künstlerischen Ernst an, die Kunst soll wieder zum Erlebnis, zum Lebensinhalt werden. Daß man dabei in den neuen Formen fehlgriff und einige Zeit den greulichen Jugendstil als höchste Errungenschaft pries, war eine schnell vorübergehende Verirrung. Unbewußt liegt aber in der Anwendung des Wortes Impressionismus auf die Dichtung das Zugeständnis, daß nicht mehr die Dichtung, sondern die Malerei die führende Kunst der Gegenwart ist; es liegt aber auch darin das Bestreben, die einzelnen Künste in einen innerlichen Einklang zu bringen und sie in den Dienst der großen allgemeinen „Kunst" zu stellen, zum Zwecke einer Höherbildung des gesamten ästhetischen Niveaus des deutschen Volkes. Diesem Streben diente vor allem die Zeitschrift „Der Kunstwart", die Ferdinand Avenarius im Jahre 1887 begründete, und die noch heute im deutschen Kulturleben eine Macht bedeutet, und der ebenfalls von ihm geschaffene Dürerbund. Avenarius hat weite Kreise des deutschen Volkes wieder sehen gelehrt und ihnen gezeigt, wie man das Echte vom Unechten unterscheiden soll.

b) Die drei großen Lyriker.

Wenn wir die ganze moderne Dichtung unter dem Namen „Impressionismus" zusammenfassen, so tun wir das nicht ohne Zwang. Unendlich vielgestaltig und vielseitig steht die Dichtung, mit der wir Vierzig- bis Fünfzigjährigen selbst herangewachsen sind, vor uns, und unmöglich ist es, sie heute schon in historischem Abstande zu betrachten. Völlig ausgeschlossen ist es jedoch, im Rahmen unserer Darstellung alle die auch nur zu nennen, die der Erwähnung würdig sind, an deren Werken wir selbst uns erbaut haben und die auch der heranwachsenden Generation noch eine Quelle reinsten ästhetischen Genusses bieten. Nur wenige Namen müssen hier für viele genügen. Und da nennen wir zuerst drei große Tote: Detlev von Liliencron (1844—1910), Richard Dehmel (1863—1920) und Caesar Flaischlen (1864—1921). Alle drei sind Lyriker, auch wenn sie episch oder dramatisch werden, alle drei kamen vom Naturalismus her und wuchsen sehr bald über ihn hinaus, unbekümmert um alle „Ismen"

der Welt, weil sie eben Dichter und nichts als Dichter aus vollem, glühendem Herzen waren. Liliencron ist der lauteste von ihnen, die Jungen sahen in ihm einen ihrer Führer. Vieles von dem, was er geschaffen hat, ist uns heute schon unerträglich; die Dichtung, die er als sein Lebenswerk ansah, der „Poggfred", ein „kunterbuntes Epos in zwanzig Kantussen" (diese furchtbare Wortbildung leistet sich ein Dichter, der auf seine tadellose Form und seine reinen Reime stolz ist), ist ein Gemisch von Abgeschmacktheit und wunderbarer Schönheit. Seine „Adjutantenritte", seine „Kriegsnovellen" und „Balladen" aber gehören zu dem Schönsten, was die moderne Dichtung aufzuweisen hat. Dehmel ist ein Suchender und Ringender, der mit der ganzen Kraft seiner Seele das Problem des Lebens in Verse bannt, die durchfurcht sind wie das Antlitz des Dichters selbst, das Peters Behrens gezeichnet hat. Flaischlen ist der innerlichste, stillste von den dreien. Auch er hat gekämpft und entsagen gelernt, aber er hat sich zu einer frohen Lebensbejahung durchgerungen, die im Frieden der Seele ihre Wurzel hat. Sein „Jost Seyfried" ist ein Buch für stille Stunden, von einem Adel, einer Schönheit und Musik der Sprache, wie die deutsche Literatur kein gleiches kennt; der Gedankeninhalt ist nicht besonders tief, aber zum Herzen gehend, weil er aus vollem Herzen kommt.

c) Die Wiener Dichter.

Eine eigenartige, dem Naturalismus abgewandte Richtung impressionistischer Kunst vertritt ein Kreis, der sich in Wien um Stefan George (dieser aus Hessen gebürtig) und Hugo von Hofmannsthal bildete. Es war ein Kreis, der den Beifall der Menge haßte und den Grundsatz „L'art pour l'art" auf sein Banner schrieb. Ihre Dichtungen erschienen als Privatdrucke für den Kreis der Freunde, desgleichen die Zeitschrift „Blätter für die Kunst", die das Organ des seltsamen Bundes darstellte. Später sind sie von der Exklusivität allerdings abgekommen und haben ebenso wie Goethe und andere Durchschnittsgeister sich den Beifall der Menge — es war immer nur eine kleine Menge — gern gefallen lassen.

Zwei Persönlichkeiten von speziell Wiener Einschlag sind die beiden Österreicher Hermann Bahr und Arthur Schnitzler. Der erstgenannte ist mehr Schriftsteller als Dichter und ist mit allen Richtungen und Wandlungen mitgegangen. Von ihm stammt das scheußliche Wort. Die Moderne" (Kritik der Moderne), das der ebenso häßlichen, aber leider in unserm Sprachschatz eingebürgerten „Antike" nachgebildet ist. Schnitzler ist eine in vielen Farben schillernde Dichternatur. Mit zarter Hand rührt er an die Geheimnisse der Menschenseele nnd ebenso weiß er mit keckem Griff die verhüllte und unver-

hüllte Erotik der Gesellschaft unserer Tage anzupacken. Aber seine Dichtung ist ein Licht, das nicht wärmt, sondern nur leuchtet; darum wird ihm die höchste Meisterschaft auch immer versagt bleiben.

d) Andere Dichter der Gegenwart.

Eine Gestalt, an der wir nur noch sehr bedingt unsere Freude haben, ist der zum Sachsen gewordene Schlesier Otto Julius Bierbaum (1865—1910). Etwas Spielerisches, Tändelndes liegt in seiner Lyrik wie in seinen Erzählungen, die Galanterie der Rokokozeit ist bei ihm in modernem Gewande wieder auferstanden. Und auch die Frivolität dieser Zeit. Aber beides wirkt nicht recht überzeugend. Seine Dichtung bleibt leicht und oberflächlich, auch wo sie an schwere Probleme rührt, wie in dem Roman „Stilpe", der Geschichte eines langsam versumpfenden Studenten und Literaten, oder in dem ganz unerträglichen „Prinz Kuckuck", der nur eine zur Siedehitze getriebene Darstellung gesellschaftlicher Erbärmlichkeit und moralischer Verkommenheit ist. Bierbaums größte Tat ist die Herausgabe der „Modernen Musenalmanache" (1893/94), der kostbaren, der modernen Kunst dienenden Zeitschrift „Pan" und ein paar Jahre später der Zeitschrift „Die Insel" (1899), die er mit Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder zusammen herausgab. Die beiden Zeitschriften hatten, wie man es bei ihrem exklusiven Charakter voraussehen konnte, kein langes Leben, aber was an den Bestrebungen der Insel gut war, hat im Leipziger „Inselverlag" Wurzel geschlagen und von hier aus seinen Weg gemacht.

Zu den kraftvollsten lyrischen Dichtern der Gegenwart, im Gegensatz zu dem weichlichen Bierbaum, gehört der prächtige Börries von Münchhausen, der die Ballade zu einer bisher unerreichten künstlerischen Höhe führte. Neben ihm nennen wir noch den treuen Weggenossen Detlev von Liliencrons, den Hanseaten Gustav Falke (1853—1916), einen feinfühlenden, in Kampf und Stille gleichermaßen zum Herzen sprechenden Künstler, und den Münchner Christian Morgenstern (1871—1914), dessen tiefempfundene Lyrik man nicht über dem geistvollen Ulk seiner „Galgenlieder" und seines „Palmström" vergessen sollte. Ferner sind noch zwei Frauen von hoher dichterischer Kraft zu erwähnen, Lulu von Strauß und Tornay und Agnes Miegel. Die letztere gehört zu den stärksten lyrischen Talenten der Gegenwart. Ein Epiker von höchstem Range ist der Schweizer Karl Spitteler, der in seinem „Olympischen Frühling" eine unerschöpfliche Phantasie und Gedankenfülle in prachtvolle Verse bändigt. Sein Schaffen stellt den poetischen Niederschlag der Gedankenwelt Nietzsches dar. Daß er zu Beginn des

Weltkrieges seinem geistigen Vaterlande Deutschland in unbegreiflicher Verblendung in den Rücken fiel und die abgrundtiefe Gemeinheit der Feinde Deutschlands nicht einsehen wollte, ist ein Schandfleck, mit dem er sein menschliches Bild besudelte; mit der ästhetischen Wertung seiner Dichtungen hat das nichts zu tun. Mag eine spätere Zeit sein menschliches Verhalten in milderem Lichte sehen!

Auf dem Gebiete des Romans sind Helene Böhlau und Ricarda Huch bereits genannt. Unter den zahlreichen Erzählern der Gegenwart nennen wir nur als den künstlerisch bedeutendsten und erfolgreichsten den Lübecker Thomas Mann mit seinen unvergleichlichen „Buddenbrooks"; von den vielen andern einige wenige anzuführen hieße den Nichtgenannten unrecht tun. Die Produktion ist so umfangreich, daß leider in der Masse vieles Gute und Wertvolle der Vergessenheit anheimfallen wird. Selbstverständlich ist hier nur von der wirklich literarischen Produktion die Rede; der breite Strom der völlig wertlosen Unterhaltungsliteratur seichtester Art, wie wir sie leider noch immer in unsern Zeitungsromanen so vielfach finden, bleibt völlig außer Betracht.

Fast ebenso zahlreich wie die Romanliteratur ist die dramatische Dichtung. Sie hat im ganzen die gleiche Entwicklung durchgemacht, wie wir sie schon bei Gerhart Hauptmann fanden: sie kommt vom Naturalismus und endet beim Problemdrama. Wir können auch hier nur ganz wenige Namen nennen. In vorderster Reihe steht der Ostpreuße Hermann Sudermann. Seine Erstlingsdramen „Die Ehre" und „Sodoms Ende" überraschten durch die unerhörte Kühnheit, mit der einer verlogenen Gesellschaftsmoral die Maske heruntergerissen wird. Bald jedoch merkte man die geschickte Mache, und je mehr er produzierte, um so bedenklicher näherten sich seine Dramen dem, was man „Kulissenreißer" nennt. Er hat auch als Erzähler mit einem guten Roman, „Frau Sorge", begonnen und ist im „Hohen Lied" in reinster Kolportage geendet. Ein schönes Talent, dem Großstadtgötzen Erfolg zuliebe verschleudert. Als Dichter wertet ihn, den man einst mit Gerhart Hauptmann zusammen nannte, niemand mehr. Höher stehen Gestalten wie Max Halbe, Max Dreyer, Gerhart Hauptmanns Bruder Carl Hauptmann und Otto Erich Hartleben. Der letztgenannte errang mit der Offizierstragödie „Rosenmontag" einen großen Bühnenerfolg, wertvoller und bleibender sind jedoch seine Erzählungen, die feinsinnige „Liebe kleine Mama" und die übermütigen Geschichten vom „Gastfreien Pastor", vom „Abgerissenen Knopf" u. a.

Eine Gestalt für sich ist der vielbewunderte und noch mehr gescholtene Frank Wedekind. Er sieht den Menschen nur von der

krankhaften, pervers-erotischen Seite und stellt ihn so mit rücksichtsloser, vor keiner Kraßheit zurückschreckender Offenheit dar. Ihm wird das Weib zur Dirne, der Mann zum Zuhälter, die ganze Menschheit zu einer Gesellschaft von Narren oder Verbrechern. Zweifellos ist er von ernstem künstlerischen Wollen beherrscht und entblößt in Qualen seine Dichterseele, aber was er erweckt, ist nicht künstlerische Erhebung, sondern Lüsternheit auf der einen, Ekel auf der andern Seite, und vor der Schillerschen Forderung, daß die Künstler der Menschheit Würde bewahren sollen, kann er wahrlich nicht bestehen.

3. Die Kommenden.

a) Das Problemdrama.

Die Zukunft gehört dem Problemdrama, sei es nun, daß es sich in naturalistischem, klassizistischem oder neuromantischem Gewande gibt. Wir nennen hier nur die Namen Herbert Eulenberg, Ernst Hardt, Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und als eine Hoffnung für die Zukunft Hermann Burte. Letzten Endes ist Hebbel, der Grübler, aller dieser Dichter Lehrmeister gewesen. Das Geschehnis ist ihnen nur der Rahmen zur Entfaltung einer komplizierten Menschenseele. Von den Genannten ist Wilhelm von Scholz der bedeutendste. Er hat uns das meiste zu sagen und weiß seinen Gestalten Kraft und Leben einzuhauchen, während bei dem gleichgearteten Paul Ernst die epigonenhafte Verstechnik uns schwer zum reinen Genusse kommen läßt.

An den Neuklassiker Scholz reihen wir den Neuromantiker Eduard Stucken. In ihm sehen wir einen Dichter von Gottes Gnaden. Mit inbrünstiger Liebe hat er sich in die Sagenwelt vom heiligen Gral versenkt und sie mit neuem mystischen Geiste erfüllt. Die Frucht dieser Einfühlung ist eine Folge von Dramen: „Merlins Geburt, Lanvâl, Gawân, Lanzelot, Tristram und Ysolt". Eine Fülle von Gedanken wird hier in hinreißenden Versen von bezaubernder Schönheit vorgetragen. Von seinen sonstigen Dramen sei die ergreifende Künstlertragödie „Die Hochzeit des Adrian Brouwer" genannt. Als Erzähler trat Stucken hervor mit einem dreibändigen Roman „Die weißen Götter" (1918—1920), der völlig unabhängig von Gerhart Hauptmanns Weißem Heiland dasselbe Thema behandelt. Dieses Werk ist eine monumentale Dichtung, die das Gewaltigste darstellt, was die Erzählerliteratur im 20. Jahrhundert bisher hervorgebracht hat. Von diesem Dichter dürfen wir noch Großes erwarten.

b) Der Expressionismus.

Wir sind am Ende unserer Darstellung. Der Weltkrieg, der 1914 über unser armes Vaterland hereinbrach, und der nach unerhörten Opfern und Heldentaten so schmählich ausging, weil das deutsche Volk seinen sittlichen Halt verloren hatte, hat nicht nur in das wirtschaftliche, sondern auch in das geistige Leben mit harter Faust eingegriffen. Er hat auch im literarischen Leben manche Hoffnung geknickt: Hermann Löns fiel vor Soissons, Gorch Fock am Skagerrak, Richard Dehmel starb an den Nachwehen des Krieges, und eine der schönsten Hoffnungen, Walter Flex, fand auf der Insel Ösel den Tod für sein heißgeliebtes Vaterland. Und mit ihnen sanken viele, die hier nicht genannt sind, ins frühe Grab. Die künstlerische Richtung aber, die, schon vor dem Kriege einsetzend, während und nach dem Kriege sich breitmachte, der Expressionismus, hat sich als geistige Niete erwiesen. Ihm sollen unsere letzten Worte gewidmet sein. Auch der Expressionismus hat seinen Namen von der Malerei entnommen. Er will den Impressionismus ablösen und eine neue Kunst an seine Stelle setzen. „Los vom Gegenstand" ist das Losungswort; was in der Seele des Künstlers vorgeht, soll unmittelbar zum Ausdruck kommen, ohne erst eines Eindrucks von außen zu bedürfen. Auf die Dichtung übertragen heißt das Überwindung der Wirklichkeit, Verschmelzung von Wachen und Traum, von greifbarem Geschehen und Symbol. Als bedeutsam heben sich aus dieser Strömung die Namen Theodor Däubler, Franz Werfel, Oskar Kokoschka, Else Lasker-Schüler heraus. Bei ihnen wird oftmals der Grundsatz „Los vom Gegenstand" zu einer völligen Verneinung des Gedankens überhaupt, und so verflüchtigt sich die expressionistische Dichtung manchmal in baren Unsinn. Was uns jedoch an den allerjüngsten Vertretern dieser Lehren, an Wilhelm Hasenclever, Ernst Toller, Fritz v. Unruh und anderen abstößt, das ist die innere Zusammengehörigkeit mit dem Bolschewismus, die Begeiferung alles dessen, was deutsch heißt, die Verneinung alles dessen, was dem deutschen Volke bisher heilig war. Es stünde schlimm um das deutsche Volk, wenn es sich zu dieser Afterkunst bekennen wollte. Rein als Kunstprinzip gewertet, ist der Expressionismus ebensowenig etwas grundsätzlich Neues, wie es der Impressionismus war. Die expressionistische Lyrik ist von Klopstocks Verstiegenheit manchmal nicht zu unterscheiden. Letzten Endes berührt sich der Expressionismus mit der älteren Romantik, und hierin ist vielleicht der Keim einer gesunden Fortentwicklung der deutschen Dichtung zu sehen. Eine solche Fortentwicklung ist jedoch nur möglich im Verein mit einer Erneuerung des ganzen deutschen

Empfindens, und diese Erneuerung kann nicht auf der sandigen Grundlage eines verschwommenen internationalen Denkens, wie es unsere Jüngsten lieben, sondern nur auf dem Felsengrund eines aus der Tiefe des Herzens quellenden nationalen Bewußtseins geschehen. Das Wort Conrad Ferdinand Meyers:

Es dient die Kunst dem Vaterhaus.
Ein Werk, das nicht die trauten Züge
Der Heimat trägt, es dünkt mich Lüge!

muß das Leitwort der neuen deutschen Kunst und Dichtung sein. Wann diese Erneuerung kommt, wer will es wissen? Wir können vorläufig nur die Hoffnung aufpflanzen, aber die wollen wir auch nicht sinken lassen, denn sie ist das einzige, was uns in den trüben Zeiten der Selbstzerfleischung noch geblieben ist. Wenn erst der nationale Gedanke wieder Gemeingut des deutschen Volkes geworden ist, dann wird unserer Hoffnung die Erfüllung beschieden sein. Das walte Gott!

Register.